* f
I

л'л TJ'HC'-лV Л' г···' 1 ’ <{ I Л ΛA.ψνιΓ i-iVv-vJu·?'.- pi'GCyÙ
- i M i.л · ‘ лл л, \ , |·· , - ‘ ' ~
• v£л(;i) м- !;··.·> г £ ;.y5ч ¡ ; . .,. . .
’ ’;ιύ v ▅▅' M· ,πα.· π;^ ν . ,. .« ., ·,α^1,·.<.λ·λMI
IЯ
υ
' 4
I

Publicăm în acest număr răspunsurile la întrebările propuse de redacția noastră în cadrul unei anchete privitoare la cîteva probleme de interes central pentru mișcarea artistică românească.

Participă Alexandru Cîucurencu, Petru Comar-nescu, Camilian Demetrescu, Vasile Drăguț, Mihai Horea, Mircea Popescu,

Care sini după părerea dumneavoastră principalele probleme ce vor trebui dezbătute la apropiata Conferință pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici ?

Pluralitatea tendințelor, diversitatea modalităților plastice — implicind deci o coexistență ne apare drept un fenomen caracteristic al vieții artistice contemporane. Acest polimorfism, consecință firească a evoluției culturii plastice moderne, este el fecund, stimulator ? Cum vedeți dezvoltarea, mișcării noastre artistice în asemenea, condiții ?

Ați putea, defini necesitățile contemporane cărora trebuie să le răspundă creația plastică ? Prin ce căi.

Actualele forme de organizare a vieții artistice, preocupările și sfera de activitate a U.A.P. corespund sau nu necesităților ?

ALEXANDRU CIUCURENCU

Desigur că in fața dezbaterilor Conferinței noastre stau o
II
altitudine de probleme de ordin teoretic, organizatoric și practic. 0 ierarhie a lor este destul de dificilă, pentru că toate sînt importante. în ansamblul lor există o problemă care, personal, consider că le subsu cază pe toate. De rezolvarea ei depinde rezolvarea celorlalte. 0 asemenea problemă este aceea a creației artistice, a modului în care este ea înțeleasă.

Dacă lăsăm La o parte unele excepții, datorate mior personalități artistice bine conturate, nu putem să ne sustragem unei impresii de superficialitate ori de cîte ori analizăm creația noastră contemporană, așa cum se manifestă ea în expozițiile colective sau individuale. Foarte mulți cred că se poate crea fără o deplină cunoaștere a legilor intrinseci ale picturii, foarte mulți cred că modernitatea este ceva care se poate adăuga «lin afară, fără ca aceasta să ы- observe, tulind că concepția și viziunea unei opere de artă cнic rezultatul direct al științei și gîndbii artistice personali*. Ea izvorăște din fondul ccl mai adine al stilietulm,

Această supeHíeíalilate denotă, in primul rîud, absența mini climat artistic propice unei dezvoltări complexe·

(JnÎMïitü nu h*îî preocupat de uevsț lucru, pentru că nu avea — poate —-rine. Nu и-a preocupat de realizwrcfl unor condiții du climat creator. Nu există o Casă a artiștilor in codrul căreia să «o organizeze dezbateri colective
asupra creației artistice -contemporane există numai birouri. Nu există un studio experimental al tineretului, nu există galerii suficiente care să asigure diversitatea unor căi de acces corespunzătoare diversității straturilor și gustului public. Cîte nu se puteau face !
Iată de ce cred că problema creației, atît din punct de vedere teoretic-spiritual, cit și practic-materîal, trebuie să stea în centrul dezbaterilor. Analizîtid modul în care au fost înțelese problemele organizatorice ale vieții artistice, va trebui să tragem concluziile și să găsim formele cele mai eficiente cave să asigure dezvoltarea artei noastre.
*>
« Aș începe, răspimzhid la ultima parte a întrebării* Evident că diversitatea este fecundă, lucrul mi so pavo de la sino înțeles. Dar ea nu trebuie să fie aparentă, iluzorie. Do aceea, pluralitatea și diversitatea tendințelor ari ist ice și modalităților do expresie pune și mai acut problema științei și meșteșugului. Știința artei este condiția esențială, alno qua non, a pluralității și diversității. Fără ca riscăm să confundăm fluctuațiile modei cu diversitatea creației. Ceea eo este foarte grav»
·* Al ili trebuie sil rdapundd uovoilor spirituale «lo soeìetujiù
Altfel nu are eiun «ii existe. Potiti u ей en osto do fapt o eonsecitiță, un r&pung po caro
f
1
conștiința artisticii îl dìi problemelor spirituale ale oamenilor dintr-o anumita epocă istorica.
Aceasta presupune îndeplinirea unei condiții obligatorii: limbajul operei do artă trebuie să fio universal. Numai așa opera de arta poale deveni o « punte între două súdete», cum cerea Delacroix. Numai așa se poate realiza educația estetică a publicului larg.
Arta noastră se adresează publicului, unui public pe care adeseori îl formează, nu îl găsește gala făcut. Ca atare artistului iiu-î poate fi indiferent rezultatul eforturilor sale. Artistul și publicul nu aparțin unor societăți diferite, cu idealuri estetice diferite.
sute, prin stațiuni și localități de importanță turistică. Cite săli de expoziție și mai ales cile expoziții nu s-ar putea realiza pe litoral. Aceste expoziții ar trebui însoțite de cataloage al eăror text introductiv să conțină comentarii
judicioase, nu explicații didactice caic nu spun
nimănui nimic. De ase
enea
în cadrul expozițiilor, colective și individuale, se pot organiza conferințe
susținute de critici sau chiar de artiști.
Pe scurt, siste
ul de
organizare
trebuie să fie dinamic, nu static.
Operele de artă trebuii să intre într-un circuit social viu și extins. Legătura cu publicul nu trebuie să se facă numai oficial, adică cu statul sau prin intermediul lui. Să nu uităm că a apărut un nou tip de colecționar.

4' în răspunsul la această întrebare, referința la modul în care sînt organizate expozițiile este obligatorie. în momentul de față, după cum se știe, sînt extrem de puține săli de expoziție și ca atare foarte puține căi de acces spre public. Numărul sălilor de expoziție trebuie extins și sistemul lor de
ГГ
organizare îmbunătățit. Ne trebuie săli de expoziție nu numai îu Capitală sau în principalele orașe, ci în toate orașele țării, expoziții itinerante prin
între acesta și artist se interpune, în calitate de mijlocitor, Fondul plastic,
dar acesta nu mijlocește întotdeauna circulația operelor de artă. Rezultă din cele de mai sus necesitatea imperioasă a unei reconsiderări generale a întregului sistem organizatoric al Uniunii și al Fondului. Noua structură organizatorică va trebui să răspundă necesităților intime ale creației și totodată sa asigure drumul operelor de artă spre marele public.
PETRU COMARNESCU
Necesitatea cea mai
de scamă este: crearea unei arte care să reflecte
pe diferite căi ceea ce este al nostru și în același timp să capete valabilitate
universală. Căile sînt numeroase și cu cît ele vor fi ruai variate, dar autentic
folosite și cu țeluri înalt umaniste, cu atît vom avea o școală de artă mai
sau de la figuri statuare concret redate, dar cu adinei interpretări umaniste, la cele prin care idcca să Gc sugerata sintetic. Nu trebuie să ue ferim de narațiune sau de descriptivul și evocarea concretă, cum nici să ne restringem la ele.
bogată și
ai originală. Artiștii și criticii se cuvine să observe că nu orice curente sau orice influență a marilor personalități din arta universală sînt rodnice și stimulatoare. Artistul trebuie să-și aleagă mijloacele de expresie potrivit cu firea, temperamentul, cultura sa. Să nu uite unde și pentru
cine crează.
Este nevoie în arta noastră de o gîndirc mai înaltă, de o poezie mai legată de spiritualitatea vremii, în care tradiția să aibă un rol inspirator. Dar tradiția nu este ceva static, ci este un concept dinamic și în continuă dezvoltare. Unele metode ale artei noastre populare sau medievale — în special stilizarea — se dovedesc foarte moderne. Să nu uităm însă că stilizînd, înscriind și transfigurînd în forme geometrice aspectele realității, Brâncuși — sau GJiiață, Țuculcscu — nu au renunțat la lirismul lor, la dragostea pentru viață și pentru valorile înalte ale existenței. Desigur, trebuie găsite forme noi și pe alte cui, pot fi folosite și alte stiluri docil cele tradiționale nonă, dar nu pentru a ne înrobi lor, pentru a ne anula, ci pentru a ne exprima pe noi înșine, cu ceea cc avem mai bun și mai constructiv, mai reprezentativ pentru cultura patriei și pentru idealurile noii lunii la a cărei construire participăm. Un Joc important în creația contemporană îl ocupă monumentele sculpturale și operele de artă moninncnhil-decoralivă, curo să amintească de marile înfăptuiri ule Ireculului și ale prezentului. Do la mitologic și legende Iu figurile eroilor și creatorilor din toate domoniilo de activitate, zestrea noastră de amintiri este ut îl de bogată încîl

sculptorii, autorii do fresce, mozaicuri, panouri decorative, tapiserii — ne gîndim și la decorația interioară — tiu nenumărate și splendide motive de creație, l*o lîngA ecou ce crează artiștii din proprie inițiativă pentru expoziții, alei — mai ales cimi e vorba de monumente sau de decorația Interioară și exterioară a clădirilor «— sînt necesare comenzile dircele инн prin concurs.
Lucrări cu tematică sochil-islorlcft se pot realiza și în пгiц de șevalet, în sculptura do interior. I'keșlr,șl alei este loc pentru o varietate do modalități de expresie, de la narațiunea mal complexă la simboluri, alegorii, me la fora
(există orașe fără săli de expoziții), o mai frecventă
Spre a răspunde eficient necesităților actuale, formele de organizare a vieții artistice trebuie dezvoltate și, în general, revizuite. Mai multe muzee, o mai bogată zestre a muzeelor existente, mai numeroase săli de expoziție înlesnire
a expozițiilor personale (acum artiștii avînd posibilitatea de a-și organic expoziții personale doar la 2—3 ani), intensificarea activității cenaclurilor de
tineret, organizarea de expoziții cu anumite tematici — sînt cîteva din dezideratele ce se cer înfăptuite. Va trebui să se ia apoi eficiente măsuri cu privire Ia răspîndirea lucrărilor în țară și în străinătate.
(Jmunca trebuie să însuflețească, să stimuleze, să ajute real promovarea artei do calitate. De aici necesitatea unei mai strînse legături a conducerii U.A.P., a diferitelor ei oomisiimi, birouri, secții, cu masa artiștilor. Aceste legaturi se cuvine să fio vii, inimoase, mai metodic organizate spre a se stimula prin discuții, critici sincere și curajoase creația do calitate, spre a se încuraja artiștii caro sînt ori pot deveni reale personalități. Iar pentru « so «jungo la aceasta, artiștii și criticii se cuvine să cunoască temeinic posibilitățile, căutările, experimentele tuturor colegilor lor, să-și confrunte părerile Și năzuințele. Aceasta implică o cunoaștere efectivă a producției artistice. '
A cunoaște valorile în devenire înseamnă a Io ajuta, a Io asigura condiții ' « <·«<« <lo manifestare cît mai prielnice. Cito sarcini „„ au Uniunea și, n-speonv, bondul Waellc?
«rganhatoa do expoziții colectivo și personale, repartizarea comenzilor, decornarmi premiilor.
”'»»·«>« ți-a îndeplinit adesea aceste sarcini multiple, chiar dacă nu C"Ои’",И ’~Λ· Í-Й, ocinile ei iu. sporit eu mult, ■4· <mo mpuito eu necesitato îmbunătățirea modalităților do lucru si ......*”’t° Vi° 1,ГОгс,Чй 8Р’г“«»>й î» stimularea, selecționarea și consa’ eraren valorilor.
2
camilian demetrescu
É Va trebui dezbătut și adoptat un program de măsuri eficiente, capabile să asigure producția și circulația lucrării de artă la nivelul cerințelor contemporane. Decurgind de fapt din principiile statutare — supuse dezbaterilor Conferinței — aceste măsuri vor trebui să urmărească stimularea creației pe unicul criteriu al valorii artistice, realizarea unui climat moral fecund și generos, asigurarea diversității de tendințe, a respectării personalității și viziunii fiecărui artist* în esență, acestea sînt premisele necesare dezvoltării școlii românești de artă plastică și afirmării valorilor sale reale; ele rezumă problematica ce ar trebui să intre în dezbaterea Conferinței pe țară a U.A.P.

în structura sa actuală, U.A.P. nu va putea face față solicitărilor culturii și civilizației noastre ; în momentul de față, această instituție nu mai corespunde pe deplin menirii sale, nici pe plan social, nici pe cel al intereselor de breaslă. Este mai mult o cancelarie decît un organism viu.
organizatorice printre care :
de
posibilităților de vînzare a galerii conduse de oameni
Cred că vor trebui studiate și apoi puse urgent în practică o serie de măsuri înființarea unui serviciu comercial complex, intern Șl extern, pentru descongestionarea achizițiilor de stat și lărgirea lucrărilor de artă 5 înființarea unui sistci
i pasionați, competenti și cointeresați ; înlăturarea paralelismelor în activitatea sectorului plastic.
De asemenea cred că va trebui revizuit substanțial stilul de muncă, metodele de lucru în cadrul U.A.P. Am în vedere, îndeosebi, stabilirea unui sistem de lucru deschis al tuturor comisiilor (comenzi, achiziții, jurii» evaluări, repartizări de diverse categorii de lucrări, participări la expoziții internationale etc.), afișarea rezultatelor, stabilirea unor atribuțiuni precise ale acestor comisii care să-și asume întreaga răspundere a lucrărilor și deciziilor, îiitîhîiri periodice ale comisiilor, precum și ale conducerii U.A.P», cu plenul artiștilor pentru a analiza activitatea lor.
II
VASILE DRĂGUȚ
■ De fapt « problemele principale» sînt destul de numeroase, privind in egală măsură organizarea și orientarea vieții artistice. Voi încerca să indic pe cele de imediată urgență, cu precizarea că nu le socot limitative:
Reorganizarea U.A.P. în sensul unei eficiente prezențe în viața artistică mi se pare a fi problema numărul 1. Vreau sa spun că forma actuală de organizare nu stimulează activitatea de colectiv a U.A.P., nu constituie un temei sigur pentru dezvoltarea armonioasă a vieții noastre artistice. Atît supraîncărcarea aparatului de conducere, cît și abordarea administrativă a problemelor de creație nu sînt în măsură să asigure un climat prielnic necesar.
Raportul dintre artă și viață în condițiile specifice epocii noastre. Cred trebuie recunoscut cu curaj și sinceritate că în momentul de față artele șevalet au cedat întîietatea artelor industriale, publicitare, decorative — utilitare dacă vreți. De fapt impasul formelor artistice tradiționale de aici decurge. Este momentul să se analizeze cu sagacitate acest fenomen și să se tragă concluziile necesare atît pentru activitatea artistică curentă, cît și pentru învățămîntul artistic. Tot aici mi se pare că ar trebui dezbătută, în toate implicațiile ei, problema sintezei artelor în jurul arhitecturii moderne.
în general lucrările Conferinței trebuie să se orienteze spre cerințele de viitor, lăsînd analiza faptelor depășite pe un plan secundar.
ÌT
II
II
lì
ca
de
II
II

izolată, individualitățile de sine stătătoare* Nu trebuie uitat. însă ca stilul unei epoci nu este doar opera artiștilor ci și — uneori chiar mai mult — a mecenaților luminați.
La această întrebare am și răspuns într-un fel mai sus. Insist însă asupra rolului preponderent pe care îl au în societatea epocii noastre artele de for public. Ne lipsește încă un institut de arte industriale, grafica publicitară și de carte nu beneficiază de atenția cuvenită, artele monumentale bat pasul pe loc, în pofida numărului important de lucrări în curs* Sînt, toate, probleme de imperioasă urgență a căror rezolvare este cerută de marele augrenaj al vieții contemporane.
Sînt convins că arta modernă dispune de numeroase posibilități de expresie care pot sluji realizării unor opere cu temă dată. Cred însă că arta cu program se poate dezvolta numai dacă sînt asigurate anumite condiții teoretice și materiale. Vreau să spun că numai un sistem de comenzi judicios întocmit poate stimula și orienta eforturile creatoare către acest domeniu al creației atît de pretențios și dificil. în toate epocile de strălucire, arta plastică a fost patronată și susținută material de către comanditari luminați* Problema mecenatului este capitală în discuția noastră. Este de dorit ca acci care răspund în practică de aplicarea politicii de partid și de stat în acest sector să știe ce, cui și cum să ceară, să aibă inițiativă, să fie consecvenți și cu înaltă răspundere în acțiunile lor.
гa
II
H
III
π
" Ca expresie a coexistenței unor personalități artistice reprezentative, diversitatea a fost totdeauna o caracteristică majoră a marilor epoci artistice. Considerată astfel, diversitatea nu contrazice ideea de școală, de stil, de epocă, ci, dimpotrivă, o îmbogățește și o nuanțează. Cînd însă ea devine un scop în sine, diversitatea tinde sã fărîmițeze eforturile creatoare ale unei societăți, pulverizîndu-le în vagul căutărilor sterile.
Este un fapt că, în prezent, pe plan mondial, tendințele artistice sînt prin excelență centrifuge. Nu-i mai puțin adevărat însă că există și centre de cristalizare, acolo unde, pe baza unei sinteze cu arhitectura, artele au dobîndit, necesarmente, o configurație mai stabilă, motivarea lor stilistică decurgind firesc din premisele tradiționale, intr-un armonios și suplu acord cu exigențele prezentului. Aș cita în primul rînd Mexicul și Japonia, cu mențiunea ca structurile mari nu exclud manifestările de originalitate
Răspunsul la această întrebare este parţial implicat în răspunsurile anterioare.
Este evident că actualele forme de organizare a vieții artistice nu corespund pc de-a-ntrcgul necesităților. Sînt prea puține galerii de artă, se face prea puțin pentru popularizarea arici plastice. Nu există dccît cîteva — și acelea nesatisfăcătoare — ateliere pentru multiplicat prototipurile, «Un care cauză artiștii pierd timp prețios eu multiplicările, iar prețurile lucrărilor rămîn ridicate.
Sînt doar cîtcva exemple caro ar putea fi cu ușurință înmulțite. Încetînd să (ic simplă uniune nominală, U.A.P. ar trebui să devină efectiv un colectiv de creatori cure să participe cu pasiune și devotament la viața sociala.

MIHAI HOREA

Consider că una din principalele probleme, dacă nu cea mai importantă care este normal să concentreze atenția, ar fi relația artă – public. Va trebui să discutam cc anume este de făcut pentru ca arta plastică să devină o prezența socială mai activă, pentru ca ea să satisfacă nevoile societății noastre socialiste. Intr-un cuvînt, este vorba de integrarea arici în viață, de închegarea unui climat capabil să asigure un cît mai fertil dialog între creatorul de artă si omul zilelor noastre.
-. « _ ----іпЛн^ігіяі – care la noi nu
sistem –și tcrminînd cu operele de artă de un cuvînt greu de spus în societatea
“ Diversitatea modalităților plastice reflectă diversitatea modurilor de a înțelege existența, viața, arta; c o chestiune de gîndire. Nu trebuie confundate modalitățile plastice cu modalitățile tehnice, materiale. Prin modalitate plastică înțeleg modul de a compune, stabilirea raporturilor, a proporțiilor, a naturii formelor, plăsmuirea propriu-zisă a datului plastic. Prin toată această diversitate străbate totuși un filon continuu de gîndire plastică ce leagă o epocă de alta, un artist de altul, Continuitatea nu se petrece la suprafață, ci în. intimitatea, în adîncul procesului de creație, acccptînd că între gînd și tehnică stau datele plastice care nu sînt nici titlu, nici citat, nici nisip (!).
Dacă există un polimorfism, acesta nu este rezultatul exclusiv al evoluției culturii plastice (și al mijloacelor difuzării: albume, televizor, presă etc.), ci mai degrabă o consecință a polimorfismului vieții moderne, a mișcării, a dinamismului ei, consecință a situației noastre de martori direcți ai acestei vieți.
Pluralitatea tendințelor este stimulatoare și fecundă, fără aceasta mișcarea artistică nu poate fi concepută.
II U
il
ri
Înccpîud cu proiectarea estetică a produsului industrial s-a constituit într-un sine stătătoare, creația plastică arc
Ш°'соше r că lucrările de artă monumentală sînt acelea care trebuie răspundă în primul rînd necesităților ce decurg din programul cultuial al statului. Modul în care, cel puțin sull un anumit aspect, este abordata ш prezent problema artei monumentale nu nu se parc satisfăcător. Arcati spun că tematica social-istorică, ocupînd un loc central m programul artă monumentală, trebuie să <-----
artistului ; cu ;-_.
nu mimai material, cum dovedesc cîtcva dm luciăiile monumentale executate de unii artiști. Ar fi necesar ca problema modului formal în care se abordează încă aspectul muncii dc creație – – - - e ? una din temele dezbătute în cadrul Conferinței U.A.P.
sa
sa de ". devină o chestiune de necesitate lăuntrică a alte cuvinte este de dorit ca artistul să se simtă angajat moral,
în arta monumentală – să fie
In epoca noastră, nevoile pe care arta este chemată să Ic satisfacă sînt evident variate. Arta trebuie să-și facă simțită prezența în viața cotidiană.
Tt Practic, circulația lucrărilor de artă, contactul lor cu publicul sînt încă insuficient dezvoltate. Atît în București, cit și în alte orașe avem prea puține săli de expoziție. Este deci necesară sporirea posibilităților de contact între artiști și public.

Rezolvarea acestei probleme va trebui să stea în atenția Uniunii, în mai marc măsură dccît pînă acum. Cred că vor trebui luate în considerare diferitele propuneri făcute în presă sau în dezbaterile din cadrul Uniunii, privind organizarea formelor de manifestare a vieții plastice. Vor trebui găsite nu numai soluții de perspectivă, ci și căi imediate în legătură cu înființarea de galerii permanente, cu sistemul de organizare a expozițiilor, în orice caz, Uniunea trebuie să joace eficientă.
ru
un rol mai activ, să fie mai

MIRCEA POPESCU
“ Raportul dintre artă și societate, dintre artiști și public este o problemă cheie, care va trebui dezbătută examinîndu-sc dinlr-un ungili de vedere contemporan atît datele ei teoretice, cît și implicațiile, imperativele de ordin practic. Nu sînt folosite cu suficientă eficacitate pentru rezolvarea acestei probleme nici căile și formele tradiționale — muzee, expoziții, publicații — nici posibilitățile noi pe care cultura și civilizația modernă le oferă intervenției artistului în viața publică. Inerția, formația unilaterală, o optică nu îndeajuns de generoasă și cuprinzătoare fac ca această intervenție șî prezență a artistului plastic în viața publică, înțeleasă în sensul ei cel mai larg, să nu aibă încă ponderea și ecoul pe care le dorim. Și unele măsuri de ordin legislativ, dar mai ales studierea atentă, înțelegerea solicitărilor și problemelor reale ale acestei epoci, folosirea mai bună a tuturor condițiilor pe care societatea noastră Ie oferă, ar face ca arta plastică să devină intr-adevăr o prezență activă, modelatoare, transformatoare în viața individuală și socială. Este necesară promovarea, pe criterii mai certe și mai ferme, a valorilor autentice, a artiștilor care au efectiv ceva de spus și, totodată, studierea mult mai concretă și mai realistă a direcțiilor pe care trebuie să se pună accentul în formarea artiștilor plastici. în acest proces de formare, confruntarea permanentă cu toate problemele culturii și artei secolului nostru este indispensabilă, dar este în același timp necesar ca artiștii să folosească această confruntare pentru a dobîndi o cît mai mare independență de gîndire, care să-i facă în stare să elaboreze, în funcție de coordonatele societății și culturii românești, soluții și sinteze proprii, singurele care îi vor impune în cultura vremii noastre.
Deosebit de importantă este și problema climatului în care se desfășoară viața artistică, condiție esențială a înaintării spre marile obiective pe care ar trebui sa le urmărească colectivitatea artiștilor noștri. Este, cred, nevoie de mai mult simț al solidarității, de instaurarea, în cadrul Uniunii, a unui climat mai stimulator pentru elanurile generoase, de o perspectivă mai amplă ш aprecierea fenomenului artistic, de o mare grijă pentru ca procesele de reală maturizare a unor fenomene ce pot deveni fecunde să nu fie întîrziate. înlăturarea, pe cît este cu putință în mediul artistic, a intoleranței și subiectivismului este un clement esențial al acestui climat.
II
II
II
înnăscută a omului spre perfecțiune; ele sînt expresia cea mai decantată și mai concentrată a spiritului epocii. De astfel de opere, cu o asemenea substanță umană, va fi întotdeauna nevoie in muzee și expoziții, ca și în casele oamenilor. Pentru educarea gustului, o

importanță extrem de mare o arc, lucrul c bine știut, arta, mai difuză poate, care ar trebui inclusă în obiectele printre care trăim, de la mobilă Ia cel mai mărunt obiect zilnic* De ani de zile vorbim despre aceasta, fără ca, în rîndurile artiștilor plastici, să se fi îniegistrat o schimbare corespunzătoare de optică, o deplasare mai sensibilă, în asemenea direcții, a preocupărilor și eforturilor. Decalajul față de cerințele concrete ale societății se manifestă mai ales aici sau, de pildă,’ în domeniul extrem de deficitar al decorației interioare și chiar, cu toate succesele partiale înregistrate, m cel al graficii publicitare. în această epocă a marilor construcții redevine foarte actuală problema artei chemate să împodobească semnificativ cchiicule și piețele publice. Există, pentru o asemenea artă, în multe cazuri entuziasm, dar nu întotdeauna și cunoștințele tehnice, de meșteșug, necesare ш acest domeniu care presupune studii speciale și o exemplară seriozitate, tu toate discuțiile cc s-au purtat, problema colaborării dintre artiștii plastici și arhileeți este încă departe de a fi fost rezolvată, inerțiile actionînd aici loarte puternic, aș spune la ambele părți, cu un coeficient în plus’, lotuși în ce-i privește pe artiștii plastici. Este, cred, necesar, în acest domeniu să fic elaborat un program de mai amplă perspectivă și, în același timp, mai precis formulat și mai sistematic aplicat dccît pînă acum.

II

Ili

II

II

« în măsura în care diversitatea este nu un postillai, ei rezultă din existența a numeroase personalități artistice distincte și răspunde unor realități concrete, culturale și sociale, ea nu poate fi dccît de salutat.

3 Operele de artă au menirea de a revela cu maximum de intensitate frumusețea imanenta eau posibilă a lumii. în vălmășagul de imagini amorfe și stereotipe care ne asaltează, ele pot introduce criteriile mini echilibru do ordin superior, ale armoniei și stabilității, pot stimula și nutri aspirația

■ M.‘anr riicl- r “ U".cle asPcctc esențiale și în considerațiile făcute Ia începui. Cred ca formele organizatorice ale vieții artistice sînt greoaie depășite de vreme; cadrul de desfășurare a mișcării plastice este preJhXst valorilor artistice vor trebui să-și găsească forme corespunzătoare necesităților actuale și celor de perspectivă. Mi se pare că, în această orMntă n 1 egkmcntai e mai precisa a modului de funcționare a juriilor, a concurse ril’or ioSZr±„1XrCara □,°ZlțiilOT’ ’1aГ.?I’ -spec’tmea rigu^ăa

îiilotura arbitrarul sî ΠιΐΓίπηίθί U?C.'T e c.mcnl dc certitudine necesar, ar și nemulțumiri θ’ mavì U· C 1 c5onenlcazd Ş* slîrnesc destule confuzii niXSfo " пгоЛ î \nl«^nță ar trebui să se manifeste față de cu destulă eficacitate forțele 'nXtÍlor sT™ V T 8'ρ1 coid“ate suficimt ?« această direcție se întorc iu chimii cЛ ' ®n,lc,1“r· Conccsulc ce se fac în împiedică stabilirea unor criterii si n ,ua* Srav. ™Pol"va artei de calitate, marc elasticitate я eX~· ! i ?
Icrariш a valorilor. 0 mai
spirit do inițiativă sîiii à ** ° ' *' *” aV,arc’ nia* mult dinamism și mai mult și difuXÎl^^X^ a t-h în promovarea

■ 1·····^

: .

ARTĂ — GUST — DIVERSITATE

VASILE VARGA

în conversațiile ocazionale, uneori chiar de la tribunele specialiștilor, se pot auzi cuvinte de îngrijorare cu privire la distanța, din ce în ce mai marcată, care ar despărți, pe zi ce trece, arta, așa-zis modernă, de publicul mare. Cu alte cuvinte un public foarte numeros ar suferi din pricina direcției, pentru el stranie, în care pare să se fi angajat arta mai nouă* S-ar cuveni observat însă că noțiunea « public » este folosită ca și cum acesta ar fi o realitate unitară, indivizibilă, dotată cu o direcție concentrică de voință, cu o pregătire și capacitate intelectuală egală* Pare vădit că sub această denumire se aie în vedere o masă extrem de largă de oameni cu gusturi asemănătoare, dacă nu identice.

De fapt, utilizată astfel, vocabula are în vedere cu precădere și, am zice, cu o ușoară și poate involuntară preferință, numai un singur strat al conținutului noțiunii de « public », un strat care, oricît de întins ar fi și oricît de legitimat ne-ar fi idealismul cu privire la soarta sa viitoare, pînă acum nu a fost în măsură să exercite o influență stimulatoare asupra orientării sau chiar numai asupra producerii categoriei de obiecte cărora să li se poată atribui calificativul de operă de artă*

Din păcate — sau poate din fericire — acest rol a fost exercitat pînă azi (excepție făcînd societățile străvechi), de o categorie mult mai restrînsă — în unele perioade, foarte restrînsă — a acelei realități, diversă în toate privințele, căreia îi zicem « public »* Să renunțăm deci, pentru moment, la tendința de a atribui părții identitatea întregului și să subliniem o clipă caracteristica opusă, care mi se pare mai importantă, și anume diversitatea de structură a publicului în ansamblul său*

Cum s-ar putea oare vorbi global despre public ca despre o singură persoană care s-ar repeta la infinit? înseamnă oare a face act de mare perspicacitate pentru a vedea că publicul este în realitate o stratificare vie de categorii avînd tendința naturală de-a se structura într-o formă generală de piramidă?

Oare este rațional ca omului cu o pregătire intelectuală superioară să i se presupună aceleași gusturi, aptitudini și capacități ca celui cu o pregătire elementară? Oare existența acestor categorii nu înseamnă tocmai existența unor diferențe de gust, a unor diversități de aptitudini și capacități? Și atunci cum ne putem aștepta ca ceea ce îi spune ceva unuia să-i spună și celuilalt, abstracție făcînd de orice snobism la unii, sau prejudecată la alții? Nu este oare firesc ca o minte exersată cu categoriile abstracte ale gîndirii, înclinată să înțeleagă și să aprecieze universalul, să prefere o formă de artă diferită de aceea pe care o preferă o minte legată de aspectele concrete și imediate ale lucrurilor ? De ce ne-am aștepta ca toți să adopte un etalon comun de gust? Fără îndoială am luat două categorii extreme, dar faptul că există o întreagă scară intermediară mi se pare că nu schimbă esențial datele problemei*

Mai mult încă, acestei multitudini de cerințe estetice ale publicului, îi corespunde multitudinea firească de tendințe ale celor care produc arta - ca să evităm deocamdată terme-nul de creație*

Dacă coborîm puțin din turnul de fildeș al speculației teoretice în existența vie a străzii, vom putea vedea că publicul cel mai larg cu putință își mulțumește nevoia sa de artă prin obiecte cu funcție de decor care nu au decît o înrudire foarte îndepărtata și bastardă cu arta. De multe ori această utilizare

11

8 10 12

1 GEORGES ROUAULTí Clovnul rănit —uhi
2 PAUL CÉZANNE? Lee grandes baigneuses — ulei
3 GIORGIO DE CHIRICO : Piața Italiei — uhi
4 GEORGES BRAQUE? Doamnă culcată — ulei
5 ION ANDREESCU: La arat — ulei
6 THEODOR PALLADY? în fața șemineului -ulei
7 ȘTEFAN LUCHIAN? Anemone -ulei
8 GHEORGHE PETRAȘCU? Toledo Podul San Martin ulei (Colecția Elena ș! Dr. L Dona)
9 PAUL KLEE? Fulger fizionomie — acuarelă
10 ION ȚUCULESCU: Privirile culorilor — ulei
11 ALBERTO GIACOMETTI? Bustul fratelui Diego
12 MONDRIANî Compoziție

nici nu este expresia unei nevoi adevărate și personale, ci corespunde mai curînd unui fel de « snobism » convențional O camera nu este « frumoasă » dacă nu are pe pereți o sumă de obiecte de decor dispuse după un anume tipic. Nevoia acestui « frumos » va fi satisfăcută cu fotografii, cu broderii ?|eДтПьЛаг ftc\'te· executate de vreun membru feminin al familiei, dm cadouri primite la ocazii. Nu voim să luăm m ris asemenea umile satisfacții. Dincolo de infimul « snobism» LL» Л nl°¡neV:°le ob®cu,rà - foarte prețioasă deoarece ea Le "
i°‘,g‘'iCa ,î,ulcPărtată modestă a dezvoltării
nosibilifltil ?ea C .l e, frumusețe, înțeleasă, desigur, după posibilitățile respectivei categorii ♦

Dar sa facem un pas mai departe de la acest nivel. Vom ajunge la categoria celor care «descoperă» tabloul sau
sculptura. Cîți dintre noi nu au văzut, în cîte o casă, un tablou lăsat moștenire din tată în fiu, ca unul dintre cele mai prețioase bunuri de familie, nimbat de o aureolă de prestigiu, atribuit mai curînd categoriei decît operei? Sau în vreo grădiniță din fața casei, rudimentul unui obiect turnat în ciment îndeplinind funcția de sculptură? în ce privește tablourile, aceste cerințe sînt satisfăcute de un număr de mici meșteșugari, fabricanți în serie a unor « imagini » de cele mai multe ori lipsite de orice urmă de calitate artistică. Asemenea produse se vînd frecvent prin intermediul din totdeauna al vitrinelor magazinelor care se ocupă cu încadrarea tablourilor,

E limpede că acest public nu este încă apt să stimuleze o artă cît de cît adevărată și, atîta timp cît este lăsat în voia
propriului lui discernămînt, ar fi zadarnic să-1 cuprindem înlăuntrul noțiunii de « consumator de artă» veritabilă

Un alt pas sezisabil pe treptele piramidei îl poate constitui categoria celor care au, într-un fel, noțiunea tabloului sau a sculpturii de vitrină. Avem de a face cu o nevoie de înfrumusețare a cadrului de viață, nevoie amestecată cu un snobism mai pretențios și mai categoric. « Natura moartă » în sufragerie, « nudul » în dormitor și broderia cu urări de tihnă afectuoasa în bucătărie. Aici domnește gustul pentru « clasicismul » cel mai consacrat, și odată decorul aranjat, evident ca nici o schimbare nu mai e posibilă, fără o întîmplare neprevăzută în istoria respectivei familii. mpiare

Ne aflăm la cel de al treilea etaj al construcției noastre și cu asta dimensiunile publicului s-au micșorat în mod îngri-

jorător. De astă dată avem de-a face cu pseudo-colecționarul pe care îl pun în mișcare resurse interioare mai complexe, dar care a descoperit și faptul că arta poate fi cîteodată un excelent plasament material* Dacă pe ceilalți componenti ai « publicului mare » situația artiștilor în almanahul autorilor îi lasă complet indiferenți, pe acesta, în schimb, este primul lucru care îl interesează* De altfel, el nu cumpără niciodată decît « consacrați ». După cum se poate vedea, aici apare și vocabularul locurilor comune. Aceștia știu că într-o operă de artă autorul nu este indiferent, ei știu că o « operă » se verifică în « timp » și alte asemenea chei sigure, care le fac accesibilă lumea fabuloasă a artei și îi pun totodată la adăpost de acțiunile eventualilor spărgători ai tihnei publice estetice, înarmați cu un sfătuitor «avizat», mulți din aceștia cumpără și chiar vînd tablouri, avînd drept principiu chilipirul și drept criteriu rentabilitatea. Acesta este de fapt și publicul cel mai zgomotos, cel mai activ și cu mai mare influență* Ne aflăm în lumea tulbure din care se recrutează uneori și diferiții administratori comerciali ai artelor plastice. Restul piramidei, care constituie partea cea mai interesanta, este și cea mai mică. Ea se compune din «maniaci » (termen utilizabil pentru a vorbi cu simpatie despre pasionați), care atunci cînd au resurse materiale joacă pentru artiști rolul unui mecena providențial și la care apar mijind, cu mai multă sau mai puțină timiditate, capacitatea corectivă de a discerne singuri și acceptarea riscului de a se înșela pe cont propriu. Sînt oameni capabili de ruinătoare nebunii momentane, iar « lucrările » se află într-o continuă mișcare pe pereții apartamentului, în cazul că și ceilalți membri ai familiei se află contaminați. Tot aici se pot integra și misterioșii posesori ai cîte unei averi de un tablou, cinstit cumpărat din leafa de cercetător, sau primit cadou de la un prieten, nici maniaci, nici speculanți, care s-ar putea să fie destul de mulți și cărora li se adresează, în cel mai ascuns al său for, autorul*

Deasupra tuturor, la o treaptă unde nebunia se deosebește cu greu de snobismul cel mai «nobil » — există și așa ceva — unde inteligența e la un pas de șarlatanie și în dialog intim și pervers cu ea, se află un mic public amestecat și curios, în veșnică frămîntare, compus din « nebuni-sadea », fie ei speculanți, amatori, literați, critici de artă, sau snobi inte-ligenți și rafinați, Aici este și savantul inaccesibil, profesorul eminent, sau artistul mare

de lucru-birou , între cărți rare și uzuale artă scumpă și inconfundabilă tînărului necunoscut.

Ce legături poate să fie între componeteli acestor categorii ?

Există una : unanima nevoie de artă, fie ea oricît de obscură. Și artistul, fie el oricît de obscur. Ceea ce ține loc de artist, și de artă* Tuturor acestor niveluri de gust, de aptitudini și de capacități personale, le corespunde o scară de niveluri în producția artistică*

Alături de fostul amator, sincer în tine

în preajma căruia, în biblioteca se află opera de sau năzbîtia îndrăzneață a

și care pictează un tablou cu sentimentul unei

rețe, care își consumă în chip dezinteresat rudimentul unei pasiuni derizorii, ajuns la nivelul unui fabricant în serie, se află pictorul ratat care-și îngroapă în manieră ultimele vestigii ale iluziei și

talentului. Sau cel care a apucat să se « consacre », care are o « cotă », și al cărui talent se osifică într-o formulă. Sau experimentatorul neobosit care se caută într-una fără a se găsi, într-o exasperată urmărire de sine-însuși* Sau spiritul neliniștit și neliniștitor care repune totul în cauză. Sau snobul alert despre care nu se știe bine dacă e nebun sau cinic
sfidări aruncate rațiunii.
Toți își află pînă la urmă corespondentul — gustul, pregătirea, capacitatea, dispoziția, curiozitatea sau nebunia care le corespunde. Cu condiția ca voințe străine de fenomen să nu stînjenească fireasca interdeterminare a lucrurilor prin inaptitudini flagrante* Toate acestea, oricît de umile, formează o lume, și chiar dacă nu o generează, condiționează și întrețin o cultură.
« Trebuiesc de toate pentru a face o lume ». Pînă și cele mai banale lucruri, despre care pe drept se spune că întrețin «prostul gust», pot fi utile într-un sens. Pentru pătura cea mai largă de la orașe, acele producții în sine lipsite de valoare dețin funcția socială de « artă », întrețin o mitologie, răspund unei nevoi și unui grad de înțelegere, sînt virtual « opera » la care colaborează privitorul. Pentru ca aceasta să prindă viață, este nevoie de un interlocutor, cu întreaga lui inteligență, bogăție și receptivitate, cu întreaga lui istorie. Și nimic nu probează că unii dintre acești interlocutori, naivi în ceea ce privește educația artistică, lipsiți de discernămînt estetic și de termeni comparativi, nu ascund o lume de disponibilități virtual creatoare, ce nu așteaptă decît opera de artă umilă, accesibilă lor, care să le-o trezească; o opera uzurpatoare, dacă vreți, în raport cu cea adevărată, dar pentru ei sugestivă și deștept înd sentimentul frumosului, impresia artei, fune-ționînd ca declanșator al unor trăiri poate mai autentice, mai intense și mai adinei decît determină, la alt nivel, cea mai ^f°ntestabilă operă în sufletul celui mai avizat dintre esteți. ăci dacă aceste opere, între ele, nu sînt comparabile, efectul lor în sensibilitatea privitorilor este de reținut. Nu susțin că nu sînt necesare eforturile pentru culturalizarea artistică; ea trebuie făcută din primii ani de școală. Dar nu ti e uie să leprobam nici acea producție care se află pe primele trepte ale capacității de creație. Dincolo de riscul « corupției » gustului, aceste lucrări hrănesc niște germeni, întrețin un c imnț de pregătire, din care se vor detașa înțelegerile viitoare; e e a imentează un mit, acela al artei fabuloase, necunoscute și accesibile în grade diferite.
care trebuie să ne ferim este condamnarea P'tp ta a tot ceea ce tui înțelegem sau am lăsat în urmă. Independent de conștiința unei legitimități obiective, la orce nivel de pregătire, fiecare arc credința că scara lui de va oi este « cea bună » șl tendința ca, pe acest temei, să o
1
conteste pe a altuia. Aceasta este însă o pretenție abuzivă, nu numai atunci cînd e vădit nejustificată, ieșită din ignoranță și obtuzitate, ci chiar și atunci cînd e perfect întemeiată. Căci dacă este legitim să se tindă la triumful marilor valori, la constituirea unui panteon al artei veșnice, nu este mai puțin important, păstrînd proporțiile, ca și membrii societății mai puțin evoluați estetic să se împărtășească din formele elementare ale artei, singurele pe care pentru moment le pot înțelege, în așteptarea activă ca fiii și nepoții lor să poată accede la aprecierea unor valori mai reale. Nu trebuie, în numele unui lucru, oricît ar fi el de prestigios, să4 condamnăm pe altul, chiar dacă

acesta este, în sine, lipsit de valoare, ci să fim atenți mai degrabă la funcția pe care
o îndeplinește.
în aceeași ordine de idei trebuie avut în vedere încă un aspect, și anume faptul că, în producția de artă, spiritul și scopul în care se lucrează nu sînt aceleași pentru toți. De la
serie, pînă la artistul
măruntul fabricant de i:
agini în
II
funciarmente angajat în ceea ce am putea numi « cercetarea fundamentală », există o scară intermediară. Sînt relativ rare trunchiurile de idei care deschid orizonturi cu adevărat inedite, cele mai multe opere constituindu-se din sugestii sau chiar din elemente deja descoperite, și care fac ca o operă să fie expresia unui spirit mai mult aplicativ, de exploatare, decît a unui spirit de cercetare în urmărirea unei invenții revelatoare. Iar de aici pînă la vulgarizarea lor comercială, nu e decît un pas. Evident, sîntem încă în domeniul artei, sesizabilă ca atare în mod obiectiv, independent de aportul spectatorului care, subiectiv, îi poate conferi pentru el acest rol. Dar dacă pasiunea, spiritul de sacrificiu al celui care-și consumă viața în anonimat, în urmărirea unei himere, rămîne cea mai înaltă expresie a disponibilității artistice, nu trebuie desconsiderată nici importanța de « mediu » a întinsului număr de opere în care se pun în lucru și se exploatează, uneori pînă la secătuire, direcții de gîndire plastică deja descoperite. Poate că nu are întrutotul dreptate cronicarul intransigent care condamnă cu asprime o operă anacronică, depășită de vreme; există oameni pentru care ea formează încă culmea modernității. în acest domeniu, ideea de a promova unele modalități sau forme de artă în detrimentul altora poate căpăta un caracter dăunător, asemănător cultului exagerat al eroilor, în detrimentul mulțimilor din care fac parte. Este astfel dăunătoare supraaprecierea unei „elite'*, oricîte merite ar avea, pe socoteala ostracizării mulțimii de practicieni mai mult sau mai puțin dezinteresați, oricît de justificată ar fi în sine ideea de stăvilire a supraproducției unor opere de valoare medie sau inferioară. în fond, trebuie lăsată să acționeze un fel de lege a cererii și ofertei; trebuie încurajată participarea diferitelor straturi ale publicului la promovarea artiștilor de care are nevoie fiecare din ele, la stadiul lor real de înțelegere într-un moment dat.
Pe de altă parte, nu vedem de ce o activitate artistică integrată în efortul contemporan al gîndirii nu ar putea fi privită într-un mod asemănător celui în care este privită cercetarea științifică, de pildă. Miilor de cercetători pe care societatea îi întreține uneori toată viața în speranța unei contribuții minime la obținerea sau perfecționarea unei descoperiri, le corespunde activitatea celor — puțin numeroși de altfel — care fac același lucru în domeniul artistic. Nimeni nu se poate aștepta ca un public foarte re-strîns și cu posibilități reduse, cu o legitimă prudență în privința valorii a ceea ce cumpără, să susțină o artă care îi oferă numai motive de nedumerire. Sînt în istoria artei moderne destule exemple care ne arată că acest domeniu a fost suplinit pînă mai ieri de nebunia sau jertfa cîtorva rari « excentrici » ; cu prețul cîteodată al unor privațiuni inumane, ei au izbutit să se mențină înlăuntrul creației dezinteresate și al cercetării necunoscutului artistic.
Rezerva cu care este privită activitatea de explorare artistică a celor care înfruntă grele privațiuni pentru a i se dedica, constituie o frînă

în privința stimulării veritabilei creații de artă și un stimulent al supra-producției pseudo sau parțial artistice. Se poate întîmpla ca după o viață de muncă, un artist să nu aducă decît o contribuție minimă și totuși utilă la marea operă de explorare și creație, tot așa cum un altul poate să devină un deschizător de drum, un creator, în înțelesul mare al cuvîntului.
Captiv al unor condiții de viață pe care singur și le complică, acest tip de artist este silit la un compromis în detrimentul creației și în favoarea gusturilor uneia sau alteia din categoriile societății, a diferitelor tendințe care, într-un moment sau altul, se situează pe primul plan al interesului. El își are deci busola mereu deviată de o prezentă magnetică în veșnică mișcare. Mînuitorii pîrghiilor mecanismului de promovare a creației, care își manifestă cu destulă rigoare preferințele de gust și de idei, nu pot să nu țină însă seama de toate necesitățile legate de dezvoltarea mișcării artistice, în aceeași măsură în care țin seama de diferitele necesități de artă ale societății. Amatorul de artă cumpără rar și cîte un singur tablou, și este legitim ca această achiziție să oglindească preferința sa subiectivă de gust și nivelul înțelegerii sale. Un for însă, care cumpără ca să tezaurizeze o istorie artistică în mișcare, sau ca să satisfacă trebuințele multiforme ale unor multiple categorii de instituții cu funcții variate, ni se pare că trebuie să se ridice deasupra mentalității subiective a cumpărătorului particular. Promovînd, chiar cu o preferință pentru una, toate tendințele creatoare, el întreține un climat de libertate, care stimulează mișcarea artistică și spiritul creator El devine lubrifiantul care face posibilă funcționarea nori mală, naturală, atît a creației de artă maia, naturala, atit a creației de artă, cît și a dezvoltării și ridicării gustului pentru artă, și prin aceasta contribuie la viața spirituală a edificiului întregii societăți.

GRAVURA JAPONEZA MODERNA

Prof. dr. GH. GHIȚESCU

Cele mai interesante comentarii asupra artei contemporane au îmbrăcat forma vie și uneori dramatică a dialogului dintre artistul novator care justifică teoretic opera sa și publicul educat în spiritul valorilor estetice ale secolului trecut.
De la spovedania intimă a lui Van Gogh, explicitînd fratelui său Teo sau pictorului Emil Bernard drama creatorului modern, și pedagogia subtilă făcută de un Klee, Itten sau Kandinsky, artiștii nu au încetat să justifice existența artei moderne și propria lor existență, față de concepțiile depășite ale spectatorului care nu mai regăsea în artă imaginea « obiectivă » și utilitară a lucrurilor.
Eforturile teoretice și practica noului crez au zdruncinat mai întîi certitudinea amatorului că ceea ce admira el în imaginea plastică era însăși valoarea artistică, apoi au format convingerea că între arta reprezentativă și arta abstractă nu este o prăpastie de netrecut. Cînd înțelegerea unei opere a depășit pentru spectator simpla cunoaștere a subiectului și naiva identificare a formelor naturale reprezentate, acesta găsește cu ușurință legăturile dintre figurativ și abstract, ajungînd la o înțelegere de ordin superior a calităților estetice ale operei, asemănătoare în ambele modalități de exprimare.
Dacă este adevărată afirmația că « distanța între Delacroix și Matisse este mai mare decît între Veronese și Delacroix », acest lucru nu trebuie înțeles ca o întrerupere a evoluției g ìndirii artistice, ci ca un fenomen încadrat în ordinea dialectică a istoriei. Despărțirea valorii plastice de semnificația naturalistă are un caracter normal și

poate fi descoperită în numeroase epoci și curente din istoria artei.
Dificultatea înțelegerii artei abstracte pare să fie mai mult o problemă a esteticii și opticii artei apusene, dominată în trecut de concepțiile și tehnicile artistice imitative.
Interesant este însă faptul că artele și esteticile care nu au cunoscut această dominație, cum este arta japoneză, își crează astăzi un nou limbaj, surprinzător de asemănător cu limbajul apusean. Acest fenomen, care ne uimește în primul moment al întîlnirii cu gravura japoneză contemporană, este departe dea putea fi explicat integral prin influențele directe ale artei occidentale. O analiză mai atentă a cauzelor sale duce la convingerea că asemănarea actuală a expresiei artistice a Occidentului și Orientului trebuie căutată în raporturile asemănătoare ale artistului cu natura și în avansul similar al omului în stăpînirea tehnică a universului.
Pretutindeni arta actuală pare a răspunde previziunilor unora din cei mai de seamă artiști moderni care au văzut esența sa în creație, nu în reproducere, în imaginarea vizibilului, nu in imitarea lui. Ea corespunde de asemenea justificării formelor artei moderne pe care unii teoreticieni o găsesc în tendința universala a omului de azi, tehnician sau artist, de «a modela» universul după măsura puterilor sale, exaltate de succesele tehnice. Arta modernă este explicată astfel ca un mod de a înțelege lucrurile și relațiile lor, în acord cu noua concepție fizică și filozofică despre univers. Principalele sale caractere provin din pierderea interesului pentru formele vizibile și a încrederii în valoarea lor, încredere care a generat arta Renașterii.
Arta japoneză, care nu a fost condusă de ideile estetice ale reprezentării realului și ale realismului științific european (anatomic sau perspectiv) în execuție, ci de expresia poetică a sentimentului naturii, se găsește astăzi, datorită condițiilor de gîndire și existență similare ale omului modern, la o distanță mai mică de arta occidentală decît a fost înregistrată vreodată în istorie.
Analiza raportului cu natura în operele gravurii contemporane japoneze descoperă numeroase analogii cu cel al artei apusene, dar și importante particularități ale viziunii și realizării, prin care gravura actuală rămîne legată de tradiția națională.
In afară de cîteva excepții, care nu sînt și cele mai interesante, imaginile cunoscute ale formelor familiare sînt absente din expoziția gravurii japoneze.
Formele familiare ale lucrurilor sînt părăsite pentru cele ale structurii lor, in care artistul pătrunde, fie pînă la formele încă vizibile și interpretabile funcțional, cum sînt: structura anatomică a florii, textura fibrilară a lemnului, scheletul fin al frunzei, textura pînzeî, etc., fie pentru a crea forme elementare, care au o stranie analogie cu structurile microscopice, organice sau anorganice, cu structurile inframicroscopice ale organismelor celulare sau cu infrastructurile macromoleculare.
în aceste creații, artistul, ca și omul de știință, întreprinde îndrăzneață aventură a coborîrii la formele și la dinamica invizibilului. Atît unul cit și celălalt admit miracolul formelor necunoscutului fără a-l putea explica după metoda raportării formelor la funcțiune, veri-ficată în lumea macroscopica. Felul în care funcțiunile se leagă de forme la nivelul infrastructurilor rămîne un mister chiar și pentru mînui-toni microscopului electronic *
O analiza sistematică făcută pe un număr mare de opere (Georg un c t a putut să constate paralelismul între imaginile microstructurilor organice și anorganice și formele create de arta modernă. S-a

MIYAȘ1TA TOKIO: Pădure (V—4) — gravură în aramă
NAKAYAMA MASAMI : Dansul flăcării aramă
gravură în
Strania asemănare a unora din formele create de arta modernă cu formele microscopice și inframicroscopice este interpretată ca o urmare a influenței modului de gîndire analitic al științei asupra viziunii artistice. Formele « elementare» ale lumii microscopice, și inframicroscopice nu mai au nici o analogie cu formele familiare ale vizibilului. Ele nu mai pot fi «înțelese» prin interpretarea funcțională. Preferințele artistului modern se îndreaptă către peisajele misterioase ale acestor forme elementare, considerate mai prețioase decît cele ale vizibilului înșelător și efemer.
Se poate imagina un actor japonez dansînd «dansul flăcării» sau «dansul fumului». Ritmul fenomenului natural, rezonanța sa neuro-musculară și imaginea vizuală sînt fenomene care își corespund într-o concepție în care există o influență reciprocă și o interdependență a activităților poetice, plastice sau coregrafice. Dansul flăcării amintește, ca ritm al mișcării, ca pulsație întreruptă a formei și ca ornamentică spațială, stampa lui Torii Kiyonobu II, din secolul al XVIII-lea, reprezentînd dansul actorului Ogino Isaburô pe scenă. Acestui dans, mai mult decît celui al dansatoarelor lui Degas, i se adresează rîndurile lui Valéry: « Dansul dă naștere unei adevărate plastici . . . Din aceleași membre, compunînd, descom-punînd și recompunînd figurile, sau din mișcări care își răspund la intervale egale sau armonice, se formează un ornament al duratei, după cum din repartiția motivelor în spațiu, sau din simetria lor, se formează ornamentul întinderii ».
Imaginea optică a florii este înlocuită cu imaginarea sa la nivelul mai general —«floral», — al structurii delicate, al nuanțelor colorisdce subtile și al echivalențelor lor olfactive. Artistul s-a oprit la trei tipuri ale ordinii vegetale elementare, surprinse în intimitatea și gingășia organizației. Înapoia structurilor se găsesc cercurile limpezi ale semințelor, formele originare ale creației ciclului vital.
ENOK1DO MAKI:
aramă
Florală « 66 » (D) — gravură în

IWAMI REIKA: Poem — gravură în lemn
FUK1TA FUMIAKIî Dragoste în lemn
gravură
Este evident că sursa inspirației artistei a fost structura fibrilară a lemnului, splendidul desen al incidentelor oblice și longitudinale ale secțiunilor.
Natura pare a fi prezentă aici în sensul în care Leonardo concepea raportul între natură
și imaginația artistică: « Cu toate că spiritul uman crează invenții variate, utilizînd mijloace diverse pentru același scop, el nu poate descoperi niciodată o invenție mai frumoasă și mai
simplă, sau mai economică decît aceea a naturii; căci în invențiile ei nimic nu lipsește și nimic nu este de prisos »...
Dragost
de artista japoneză.
și respectul naturii alcătuiesc poate conținutul spiritual al « poemului » gravat

A încerca să exprimi «dragostea» prin contactul intim a două forme refulare înseaj a opta pentru expresia poetică, metaforică. Izolarea expresiei de figurație era aj de experiența și dramaticele mărturisiri ale Iui Van Goghs « Am încercai s roșul și verdele, teribilele pasiuni umane ... Să exprim iubirea a. doi îndră împreunarea a două complementare, prin amestecul și opoziția lor si vibra rii!e ale tonurilor apropiate.
Să exprim gîndirea unei frunți prin radierea unui ton clar pe unul inchis; sa exprim speranța printr*o stea oarecare și suferința unei ființe prin lumina unui apus de soare*.*
<··■·»rslrtW·
n textul original, verbele sînt la persoana a II-a.
Cu toată depărtarea de realismul optic, dragostea de natură și ingenuitatea artistei găsește formele verosimile ale unor animale acvatice delicate — amibe, infuzori, meduze și un pește primitiv— formele cu care «s-a făcut ziua» cea dintîL Intenția artistei este de a se apropia de forțele creatoare ale naturii, de a încerca « să formeze », situîndu-se, așa cum a mărturisit odată cu modestie Paul Klee, « ceva mai aproape de inima creației decît se obișnuiește. Dar nu încă atît de mult cît ar trebui».
Hieroglifa cu un puternic efect decorativ sugerează simbolica labirintică a de^nrrfìriH savant concepute și a drumului ocolit spre mister. Tema labirintică a legendelor antice гзп- д alcătuit unul din motivele plasticii manieriste este frecventa în plastica мсчЧемiѢ ran* utili* zează semne misterioase pentru a evoca energii ascunse, materiale sau spirituale. (G. R. Hoche: Die Welr ais Labyrinth).
Prețiozitatea materiei, structura culorii, cresc end o-ui șî dì mi* nuendo*ul tonului sugerează rezonant oscilațiile drumului.
SUGAI KUM.lt Călătorie — litografie
ȘIRAI AKIKO: Sc face ziuă — gravură în aramă
MURAI M ASANA Rii Tunet-—gravura pc piatră
AMANO KAZUMIí Autoportret — gravură în lemn
Formele rupte brutal și contrastul coloristic puternic produc efectul unei detunați! în liniștea și atmosfera meditativă creată de ansamblul expoziției gravurii japoneze. Sfîșierea formelor CHte elocventă, însă efectul sonor se datorește fără îndoială culorii. Puterea de sugestie miraculoasă a culorii a permis exprimarea directă a celor mai subtile nuanțe sufletești.
« Puterea de evocare cea m ii marc o arc culoarea — notează Gauguin — trebuie să ne servim de ca nu pentru a desena, ci pentru a evoca senzații muzicale, care decurg din propria sa natură* misterioasă și enigmatică ».
Autorii gravurilor contemporane japoneze, ca și toți artiștii moderni, nu mai consideră că propria fizionomie este legată într-un mod oarecare de expresia plastică a operei lor, în care se oglindesc direct. Ei nu mai au orgoliul personalității, ca artiștii care au fost autorii numeroaselor opere de autocaracterizare. Ei știu că marile reușite ale științei și tehnicii zilelor noastre sînt opere colective, și că valoarea personalității se manifestă în acțiunile de colaborare. Autoportretele în pictură au trecut deja în domeniul istoriei și colecțiilor de artă. Cele actuale nu mai consemnează decît anonimatul înfățișării sau crează hieroglifele efemerului, necunoscutului și insondabilului ființei umane.
încercarea de a evoca infinitul spațiului și timpului astral prin imaginea «constelațiilor» are o vădită analogie cu explorarea infinitului mic, unde fizicienii fotografiază cu ajutorul camerei

Wilson explozia și transformările atomului, înregistrează deviațiile și incurbările traectoriilor electronilor sub influența cîmpurilor magnetice și calculează duratele fenomenelor în fracțiuni infime de secundă. Imaginile abstracte ale constelațiilor nu diminuează și nici nu desființează valoarea estetică și sentimentală a frumoaselor ceruri înstelate ale picturii bizantine sau ale primitivilor italieni, după cum fizica atomică nu infirmă fizica clasică. In cazurile obișnuite, noua fizică ajunge la aceleași rezultate prin procedee diferite. Ea prelungește fizica clasică, acolo unde aceasta este inoperantă. Arta abstractă își propune să pătrundă în domeniile expresiei poetice neexplorate încă de arta clasică, dincolo de vizibil, palpabil și ponderabil.

HOȘI JOICI : Constelație nr.
1 și nr. 4 — gravuri în lemn

constatat chiar o coincidență între imaginile din arta curentelor abstracte geometrice și imaginile microstructurilor anorganice sau cristaline, apoi dintre structurile informale actuale și microstructurile organice, precum și dintre unele forme negeometrice și formele de creștere organică sau imaginile radiologice ale formelor și structurilor organice.

Este sigur că artiștii moderni nu au cunoscut frumoasele forme ale microstructurilor cristaline sau organice, după cum crearea formei esențiale a zborului în Pasărea măiastră nu a fost legată de cunoașterea formelor zborului supersonic sau interplanetar. Intuiția artistului, martor al aceleiași civilizații ca și savantul, poate să premeargă descoperirile acestuia în domeniul formelor. în acest sens Naum Gabo a scris o dată despre forța creatoare a artistului: « Noi nu am descoperit electricitatea, razele X, sau atomul, noi le-am făcut. Noi descoperim ceea ce am pus acolo unde facem descoperirea ».

Artistul descoperă formele invizibilului, concomitent cu omul de știință. între cele două serii de activități există o corelație, iar nu o influență directă. Aceasta este concluzia la care a ajuns cercetarea metodică a izbitoarelor asemănări dintre formele create de artistul modern și microstructurile cunoscute de știință. Materia a devenit penetrabilă pentru privirea artistului ca și pentru tehnicile cele mai perfecționate de cercetare, depășind chiar așteptările unui artist vizionar ca Franz Marc, care scria într-unul din «aforismele» din 1914: « Noi vom descompune natura pudibondă și înșelătoare și o vom recompune după propria noastră concepție. Noi vedem prin materie și nu este departe ziua cînd o vom pătrunde ca pe aer. Materia este o forță pe care omul o tolerează încă, însă pe care nu o mai recunoaște. în loc sa contemplăm lumea, o radioscopăm ».

Vocabularul artistic întemeiat pe formele exterioare ale lucrurilor și pe relațiile lor, considerate altădată ca stabile, a fost înlocuit în gravura japoneză nu numai cu sistemele de reprezentări ale structurilor, dar și cu cele ale dinamismului materiei. Descompunerea mișcării realizată plastic de futuriști în vremea descoperirii fotografiei instantanee, propusă de ei pentru a înlocui gestica umană și întregul vocabular motor al Renașterii, a făcut loc mai tîrziu formelor înseși ale mișcării, ritmurilor dinamice și traseelor forțelor în mișcare.

La gravorii japonezi actuali, forma, devenită ritm, regăsește tradiția, notațiilor rapide a caligrafilor desenatori din trecut. Ei evocă Dansul flăcării printr-o hieroglifă a instabilității, înălțarea Rugăciunii printr-un sistem de spirale ascendente, mișcarea aștrilor prin traseele din Constelații, Cartierul și Du-te vino prin agitația lipsită de ritm

a formelor, Izvorul prin angulația și înclinația unei linii, mișcarea luminii pe ape și efectele optice în întuneric, prin ritmul formelor deschise pe închis in Luna și talazuri.
Un caracter național care marchează întregul stil — pe de altă parte internațional — al gravurii japoneze, este evocarea poetică a naturii, prin vocabularul simbolic și metaforic al celor mai subtile nuanțe colorîstice, al degradeurilor făcute cu măiestrie, al acordurilor și armoniilor, ca și prin acela al formelor aluzive, al simplificărilor contururilor și purificării formelor, care sugerează o realitate spiritualizată. Abstracțiunea nu este căutată de artistul japonez din dorința de a ee separa de natură, ci pentru a o pătrunde mai adînc, așa cum a dorit, în Occident, cel mai poet dintre pictori, Paul Klee.
Dragostea pentru natură a gravorului japonez actual perpetuează tradiția seculară a unei filozofii a naturii impregnată de lirism.
Pictura, mijloc de exercițiu spiritual, practicată concomitent cu metafizica și poezia, din peisajele monocrome în stil Song șl Yuan sau « Rulourile de poezie și pictură», sînt încă prezente în lirismul expresiei șl în sentimentul modern al naturii, în lucrări ca Lanul dc orez, Pădure, Banchetul mării, Frunză pe cMurlm, Lemn ndus de ape, Capitală veche, Munte și Inc, Orașul KuroșIkL
Metafora plastică îmbracă uneori forma structurii organice elementare, ca în Dragostea, evocată prin fuziunea a două forme celulare sau aceea a combinațiilor de forme aluzive, organice șl geometrice, ca în încolțește sămînțn. Alteori aluzia este semnul abstract, încărcat cu forțe
evocatoare: semnul labirintic pentru Călătorie, contrastul colorație și forma ruptă brusc, pentru evocarea sonoră a tunetului, sau hieroglifa necunoscutului pentru Autoportret'.
Respectul pentru natură, legat la origine de o filozofie in care nu există opoziție între material și spiritual, marchează întreaga forma de exprimare a gravurii moderne japoneze. Lipsesc din această artă accentele ostile și protestatare ori resentimentul pentru formele naturii și regulile formulării lor din tendințele primitivismului sau infantilismului unui Dubuffet, sau ironia caustică pîcassiană la adresa formelor naturii șt în special a formelor omului.
Sînt de asemenea absente tendințele de agresiune împotriva materiei și dorința dezintegrării ei, din « tașismul » și arta informală apuseană.
Un optimism robust înlătură accentele protestatare împotriva perfecțiunii formelor industriale, cărora Occidentul le-a opus formele degradate și mutilate, obiectele inutile și absurde sau o natură devastată și descompusă, noroiul și praful solului sau uzura tencuielilor și ruina zidurilor.
Un rapel al esteticii clasice japoneze poate servi spectatorului gravurii moderne pentru a observa acea libertate a fanteziei care nu devine niciodată anarhică și acea înclinație spre meditație unită cu o decență în confesiune, care a caracterizat transpozițiile poetice ale vechii arte a rulourilor anluminate sau picturilor monocrome.
Fără să agreeze documentele subconștientului și dicteurile automate ale suprarealismului, gravura japoneză modernă, ca și cea din trecut, se îndepărtează tot atît de mult și de una din tendințele permanente ale artei europene, raționalismul, care tinde să aducă totul în zona clară a conștiinței și care cultivă modul realist științific al exprimării.
Acolo însă unde gravura modernă perpetuează calitățile esențiale ale artei tradiționale, este tehnica exprimării.
Rafinamentul și măiestria tehnică a gravurii japoneze impun respect chiar și spectatorilor celor mai puțin obișnuiți cu arta modernă.

în același timp, specialiștii gravori admiră ingeniozitatea procedeelor tehnice, inovațiile personale sau modificările aduse tehnicilor clasice și îndeosebi procedeelor care fac din gravură o artă a unicatului.
Lărgirea vocabularului artei moderne a impus gravurii căutări de noi subtilități care au dus la rezolvări tot atît de rafinate ca și cele ale marilor maeștri ai stampei colorate din trecut, Harunobu, Kyonaga sau Utamaro.
Forța de sugestie a celor mai multe stampe este dată de calitatea tehnică a exprimării: de irizațiile fine ale contururilor, de halourile colorate, de degradeurile ireale ale tonurilor, de mînuirea tonurilor apropiate, alăturate sau suprapuse, sau de tonurile structurate cu o finețe nebănuită.
Evocarea poetică a întunericului sau a luminii în întuneric, a luminii pline, de zi, sau a luminii crepusculare, evocarea coloritului anotimpurilor și a frumuseții cromatice a florilor, sugestia fierbintelui sau recelui sînt strîns legate de măiestria tehnică a utilizării formei și culorii.
în unele gravuri, desenul este redus numai la funcția de repartiție a coloritului, sau de modulație ornamentală a tonurilor. în cele mai multe, instinctul caligrafic japonez se aplică desenului structurilor fibrilare și detaliilor fine, granulare sau corpusculare, ale materiei, cu aceeași măiestrie cu care clasicii au excelat în redarea penajelor păsărilor sau frunzelor copacilor. în această tehnică modernă străbate ceva din precizia exprimării formelor încețate și stărilor sufletești neprecise ale V,eCv,t’r nV,ud’ c“ dln «miratela « naturaliștilor » din sec. XVIII și XIX.
Naturalismul secolelor trecute, ca și cel actual, păstrează în arta Japoneză sensul unei transpoziții, servită de o tehnică prin care funcția semnlhcativă a obiectului este dominată de funcția expresivă.
Sensibilitatea șl delicatețea exprimării, căutarea nuanțelor crescendo ’L " Γ " ' tO"Ur,l<H' Ș1 dect«U'1 ««Intese, în gravura actuală, «Ble șl intensitatea expresiei prin forța și concentrarea imagi-

CONȘTIINȚA CRITICĂ

í

OCTAVIAN BARBOSA

Dacă exista o conștiință a criticii (de artă), aceasta trebuie să fie tare încărcată. Atît de încărcată sau atît de inconștientă (iertare pentru această contradicție în termeni), încît nu este în stare nici măcar de o criză.
Am precizat în paranteză că este vorba de critica de artă, pentru a ex* dude de aci critica literară, unde roadele acestei crize sînt destul de evidente. în timp ce critica literară se întreabă cu franchetă și loialitate asupra propriei sale condiții și, implicit, asupra răspunderilor civice ce decurg de aici, critica de artă, cu excepția unor tresăriri care sînt atît de singulare încît nu pot înlătura un sentiment de îndoială în ce privește existența ei, cunoaște o singură profunzime: aceea a somnului. în fața acestui somn, glasul șoptit cu care se rostesc nedumeririle, de parcă ne-am teme de o eventuală deșteptare, este mai mult decît ciudat. Este adevărat
că o anumită normă a bunului simț spune că somnul oricui trebuie respectat. Să fie ea oare valabilă și pentru somnul conștiinței?
Grija cu care ocolim problemele esențiale și în același timp străduința de a creea impresia că le abordăm frontal, grija pe care o avem de a nu spune lucrurilor pe nume, tocmai atunci cînd ele ar trebui spuse răspicat, anonimatul ipocrit al adresei, prezentat sub masca decenței

(de ce oare sînt necesare atîtea menajamente? !) nu au nici o legătură cu timiditatea, așa cum eufemistic se spune uneori.
Să luăm un singur exemplu. Momentul și modul în care se discută despre epigonism, mimetism , imitație și alte lucruri de genul acesta, indică nu o criză de conștiință, ci nevoia de a escamota de fapt problemele. în loc să înceapă prin a vorbi de propriul său epigonism teoretic, critica vorbește în termeni epigonici de epigonismul creației. Soluția este evident foarte simplă, dar tot atît de inutilă.
Cum am putea interpreta altfel faptul că într-o vreme în care arta și literatura noastră contemporană treceau printr-o fază de epigonism academic de cea mai pură esență, nu ne-a fost dat să citim nici un articol pe această temă? în schimb, astăzi cînd aceleași discipline ale spiritului cunosc un moment de incontestabilă efervescență, în care încercările, de atîtea ori dramatice, de adîncire și diversificare a individualităților creatoare sînt evidente, asistăm la o adevărată competiție în publicarea unor articole de pseudo-atitudine (da, pseudo-atitudine) anti-epigonică. Spun pseudo-atitudine, pentru că arsenalul teoretic pe care-1 vehiculează aceste articole se dovedește la rîndul său de un epigonism de o maximă elemen-taritate.
Aflăm (pentru a cita oară de cînd am învățat cuvîntul și am terminat abecedarul?) că epigonul este un om de nimic, caricatura unui mare înaintaș sau nici măcar atît, căci se întîmplă ca acesta să nu fie chiar mare, ci doar calendaristic înainte, aflăm că epigonul este acela care imită, mimează gesturile creatoare ale altcuiva. Și mai aflăm că toate acestea sînt de o sterilitate creatoare nemaipomenită. Unde mai pui că toate acestea sînt spuse pe un ton oracular, sunînd ca o trîmbiță de alarmă și avertizînd conștiința critică și artistică de o primejdie care amenință viața noastră artistică: năvala epigonilor. Ca un nor de lăcuste, aceștia sînt atît de mulți, încît o denominare este imposibilă și inutilă. Poate de aceea ni se explică cu lux de amănunte ce este epigonismul și mimetismul, dar nu se analizează nici un asemenea caz.
Numai o mentalitate simplistă și o conștiință prea încărcată ne pot împiedica astăzi să atacăm frontal problemele. Pentru că nu avem curajul necesar, vorbim în parabole, prin aluzii fără obiect, încît cel care are urechi de auzit poate foarte bine să nu audă (dacă nu cumva tocmai el vorbește), cel în cauză se poate ușor scoate din cauză. Felul în çare se discută (unii,
. și de fapt nici unul) nu permite, dar sugerează o

unii, unii, numai că asemenea tentativă.
în loc să se despice firul în patru, reamintind profesoral notele constitutive ale conceptului de epigonis:
critica, această disciplină prin excelență a verificării practice, și-ar dovedi utilitatea socială și spirituală operînd pe viu, făcînd adică distincțiile necesare între manifestările de epigonism, mimetism sau anchiloză în gîndire și căutările frenetice, uneori dibuirile începuturilor» Atunci s-ar putea descoperi că epigonismul propriu-zis nu ține exclusiv de vîrsta debuturilor.
Este adevărat că severitatea cu care este întîmpinată opera cuiva e semn de prețuire și încredere. Această severitate și mai ales acuză de epigonism adusă tinerilor nu mi se pare că izvorește întotdeauna dintr-un asemenea sentiment. După cum respectul neselectiv față de operele care aparțin maturității calendaristice nu este invariabil un semn de decență» Nu este vorba să reactualizăm o distincție între generații, distincție care este oricum neavenită, pentru că valorile nu au vîrsta.

O operă de artă se judecă indiferent de vîrsta la care a fost creată. Tot așa și epigonismul. Dacă trebuie să fii necruțător cu epigonismul debutanților, cu atît mai mult nu văd de ce n-ai fi cu manifestările de autoepigonism.
Văzută de aproape, dinlăuntru! ei, problema epigonismului nu este chiar atît de simplă cum cred profesorii de creație artistică. Ea este o problemă
, . ’ ----- nu
devine personală, nu poate fi rezolvată. Așa se explică faptul că marii creatori au fost frămîntați de problema epigonismului. Chinuit de sentimentul unei mari răspunderi istorice, cel mai mare poet al neamului, cea mai mare conștiință românească a putut să scrie tulburătoarele cuvinte: « Iară noi, noi epigonii »...
Cîți dintre întrebare?
de conștiință a fiecăruia
noi și-au pus această
15
SIMPOSIONUL
INTERNAȚIONAL
DE SCULPTURA
DE LA GRENOBLE
Interviu cu GEORGE APOSTU
ETIENKL HAJDL: Sculptura (Grenoble)
I

in vara anului trecut, ín ialie-august, a avut loc cel dinții Simposian internațional de sculptură, organirat de statul francez hi orașul olimpic al anului 1968, Qrenoble. In acest scop, municipalitatea orașului a invitat an annuir de 14 artiști din diferite țâri (Franta, Canada, Flvcția, Italia, Ungaria, Polonia, Poinânia, ș,aj, pentru a lucra doud luni de zile pe șantiere special amenajate. După cum se știe, dintre cei hivitaji a focul pane ți sculptorul <· /curge Aposta, Considerínd că această participare a constituit o experiență de cel mai mare interes, Fam rugat pe sculptorul (jeorgtf Aposta sã ne răspundă la cheia întrebări,
Red.: V -am ruga sa ae împărtășiți impresiile dvs. pe marginea Simpozionului-
George A p o s c u: în primul riad mi se pare foarte semnificativ faptul cã* pentru înfrumusețarea orașului cu monumente artistice moderne» municipalitatea a socotit deschiderea olimpiadei albe din anul 1^6S drept un prilej nimerit pentru inițierea unui Simpozion internațional de sculptură,, ca o prefață artistică a acestei manifestări,
R e d, i Desigur», acest act est© o recunoaștere a rolului plasticii in viața sociala. ìn continuare» v-am ruga sa ne dați cîteva amănunte privitoare la modul de organizare a. simpozionului «
G e o r g © Λ ρ o s t ut în primavara anului trecut» artiștii au fost invitați la Grenoble pentru a-și alege materialul in cure vor lucra» pentru alegerea locului unde» după opinia lor» lucrările ar urma să tic amplasate iu cele mal bune condlțluoi do expunere. Iu mașini puse la dispoziție de municipalitate am fost pe ia diferite cartare de piatră» in vederea acestei elegeti» Dv asemenea s-au realizat adevărata studii de amplasare in discuții deosebit de utile eu achitecțll jardl-idcrL Odată încheiată această fază preli-minară, am revenit la Grenoble la

începutul lunii iulie pentru începerea efectivă a lucrului* \m beneficiat timp de două luni» cît a durat acest provee, de toată asistența materială necesară (aparatură tehnică, asistența manuală» otc*)| pe scuri, ne*au fost asigurate condițiile optime pe care munca de creație le presupune.
R cd.î Mal rămînea doar condiția subiectivă care sa răspundă acestor avansuri din afară.

(» l· O Kl · b APOS 11 : Tată și Ни — ansamblu » 630 m înălțime — piatră (Grenoble)
GEORGE APOSTO t Tată cu fil — ansamblu — piatră (Grenoble)
- ·->——
1. DESCOMBIN MAXIME (Franța) : Sculptură — beton (Grenoble)
2. WYSS JOSEPH (Elveția): Sculptură —piatră (Grenoble)
3. IVAN AVOSCAN (Franța) : Sculptură — piatră (Grenoble)
George A p o s t u: Intrucît mă privește, am conceput și realizat în cadrul acestui Simposion o compoziție în piatră din ciclul Tata șî fiu. Ea este amplasată în fața noii primării a orașului Grenoble. Dacă am reușit și cum am reușit, ramine de văzut. Aș mai vrea sa adaug că modalitatea simposioanelor internaționale de artă mi se pare una din cele mai complexe și mai eficiente căi de realizare a monumentelor, a achizițiilor originale de plastică modernă. în alte țări s-au organizat asemenea simposioane de sculptură și pictură. Pe lingă confruntarea spirituală pe care au prilejuit-o, în urma lor au rămas o sumă de opere de artă în posesia instituțiilor organizatoare. Este o modalitate și economică, iar sub raportul calității artistice, eficiența pe care o asigură atmosfera de emulație și « eleganța sportivă » ce se crează în asemenea prilejuri, este incontestabilă. Mă gîndesc că și la noi problema merită să fie studiată.
Red.: Evident. Viitorul Colocviu Brâncuși, de pildă, ar putea fi precedat de un simposion internațional al artelor plastice. Invitînd cîțiva artiști, de pe diferite meridiane, să lucreze pentru un interval de timp în țara noastră, ei ar omagia memoria marelui Brâncuși. Astfel, patrimoniul modern al muzeelor noastre sau cadrul urbanistic s-ar putea îmbogăți în mod substanțial cu lucrări de calitate, datorate unor artiști contemporani a căror activitate a impus. In condiții obișnuite achizițiile lucrărilor de artă modernă ar costa infinit mai mult.
George Apostu: Dincolo de acest aspect, căruia nu mă sfiesc să-i zic utilitar, în sensul spiritual și major al cuvîntului, un simposion de artă contemporană este unul din momentele creatoare de cea mai lar^ă amplitudine și profunzime. Nu este vorba de o confruntare obișnuită, așa cum se petrece ea în cadrul expozițiilor individuale sau colective, ci de o confruntare care operează pe un plan de spiritualitate mult mai înalt. Artiști de cele mai felurite tendințe, avînd o singură afinitate, aceea pe care ți-o dă apartenența Ia aceeași epocă istorică, gîndesc, lucrează, experimentează împreună. Este o confruntare care amintește, fie și numai prin, tradiția semantică a cuvîntului, de simposioanele antichității cline de pe vremea lui Socrate și Platon. Ceea ce nu este puțin lucru. Se formează înlăuntrul acestor simposioane o legătură spirituală, o comunicare Intre artiști, care lasă urme adinei.
Fotografii: MARIANA DR AQT'
—A
DIN
TEZAURUL MUZEELOR ROMÂNEȘTI
PAUL CÉZANNE: Portret de fetiță — ulei (Muzeul Zambaccian)

HENRI MATISSE: Nud în atelier — ulei (Muzeul Zambaccian)

ЙМГ
■ЙО
*

CORESPONDENȚĂ DIN VENEȚIA

GIUSEPPE MARCH1ORI

Giuseppe Marchiori, eminent critic de artă și scriitor, s-a născut la Lendinara (Veneția) la 18 martie 1901.

Este membru al unor importante foruri — AI CA, Ateneo Veneto (Veneția), Accademia di Belle Arti (Genova), Accademia dei Concordi (Rovigo), Accademia di Belle Arti (Veneția).

A fondat și dirijat mișcarea Fronte Nuovo Delle Arti pe care a prezentat-o la cea de-a XXIV Bienală de la Veneția (1948); a prezentat in galeriile și la expozițiile naționale și internaționale peste 200 de artiști. Desfășoară o intensă activitate ca membru in cele mai importante jurii însărcinate cu decernarea premiilor naționale. A fost în repetate rinduri membru al unor comisii și al Juriilor internaționale ale Bienalei de la Veneția (1954, 1960, 1964). De asemenea, a fost comisar al Quadriennale! Romana din 1947, membru și președinte al juriului internațional al Bienalei de Grafică de la Ljubljana (Jugoslavia), în anii 1955, 1957, 1959, 1961, și al altor jurii internaționale: a Il-a Bienală de la Paris (1961); a Il-a Bienală Internațională de la San-Marino; a IX-a Expoziție Internațională de Gravură de la Lugano (Elveția, 1966); membru al Comitetului Panatlieneelor Sculpturii Mondiale (Atena, 1965).

Colaborează la numeroase ziare și reviste italiene și străine; a scris scenariile unor filme documentare (I edova. Burri, Capogrossi).

Citām cîteva dintre cele mai importante studii și monografii ale sale: Giorgio Morandi (Ed. Ligure Aert e Lettere, Genova. 1945); Pittura Moderna Italiana (Stampe Nuove, 46), Arte Moderna All'Angelo (Neri Pozza.
* в » - 1 ț a n ¿i DcllOttocento (Mon-
— cu 21 de scrisori ~ (Df Luca, Roma, 1960); Ghermandi
1962X Rouault (Silvana, Milano, 1965);
Arte Moderna All’Angelo (Neri Pozza, Veneția 1948); Arte Concreta (Libreria A. Salto, Milano, 1948): L Ultimo Picasso (Alfieri, Veneția, 1949); Pittura Moderna m Europa (Aeri Pozza, Veneția, 1950); Emilio Vedova (Ed. Di Arti renetta. 1951); Renato Guttuso (Ed. D'Arte Moneta, Milano, 1952); Scultura Italiana Moderna (Alfieri. eneția, 79o3^,· Scultura Italiana DellOttocento (Mon-ia-°nn',Jh a™'. 196°)i d'avanguardi in Italia 1909-19a0 (Comunità, Milano, 1960); Licini inedite ale artistului j________
(Alfa, Bolognia. 1962); Scultura Francese Moderna (SU-vT·’ I96,2>; Rouau,t (Silvana, Milano, 1965);
Matisse (Silvana, 1967); Arp (Fabbri, Milano, 1968). Numeroase lucrări au apărut in franceză, engleză, germană.

GIUSEPPE MARCHIORI

BRÂNCUȘI LA TÎRGU-JIU

Mă întreb ce ar fi spus Brâncuși dacă, prin absurd, ar fi putut asculta numeroasele comunicări ale criticilor invitați la Colocviul organizat la București.
După mărturiile prietenilor, participanți la acest colocviu (V.G. Paleolog, E. Hajdu, Trina Codreanu, Alexandru și Natalia Istrati – timp de zece ani amîndoi au fost zilnic în preajma lui Brâncuși, – Carola Giedion, Mac Constanti -nescu, Petru Comarnescu), sihastrul din Impasse Ronsin era bănuitor și se ferea de lumea care venea să-l viziteze, de cele mai multe ori din curiozitatea de a vedea omul și mediul în care trăia. Atelierul lui de atunci era cu totul altul decît cel reconstruit în Muzeul de artă modernă din Paris: era o casă mare de țăran din Oltenia, care nu-și uitase obîrșia, în contactul cu o civilizație în curs de transformare, datorită și geniului său.
De fapt, trecerea de la motivele simbolice ale caselor țărănești și de la miturile și vechile tradiții ale unui popor de înaltă spiritualitate la creațiile sale esențiale : Pasări în spațiu, Noul născut, Leda, începutul lumii, Pești, Foca, Cocoșul, pînă la complexul Via Sacra de la Tîrgu-Jiu, care cuprinde Coloana infinită, Poarta sărutului și Masa tăcerii, a fost tălmăcită și deslușită de V.G. Paleolog, în multe cărți și studii asupra artei lui Brâncuși (cel mai recent fiind dedicat « Genezei Viei Sacra »), de Petru Comarnescu prin confruntări minuțioase și o amplă documentație.
Dar cred că investigația cea mai sugestivă și cea mai lipsită de convențional asupra artei lui Brâncuși a fost realizată de tînărul critic român Dan Hăulică, în volumul apărut de curînd: «Brâncuși sau anonimatul geniului», ilustrat de fotografiile revelatoare ale lui Dan Grigorescu. Hăulică îl alătură pe Brâncuși lui Cézanne și îi consideră drept cei doi « clasici » ai artei moderne, coborîți din timpuri străvechi, dintr-o antichitate care precede civilizația greacă și civilizația romană.
Gestul lui Brâncuși este démiurgie: el nu vrea să creeze arta. «El creează în absolut, dincolo de compartimentările impuse de Renaștere ». « Artizanatul lui Brâncuși este o cosmologie». «Este o artă izvorîtă din natură, o artă veșnic tinără, care exaltă vîrsta fără bătrînețe a lumii ». « Puterea lui fără angoase » – spune Hăulică – « tindea spre anonima -tul naturii ».
Prin Brâncuși arta contemporană face întîiul mare pas capabil să curme criza individualismului. Baudelaire spusese mai înainte: «Individualitatea, această mică proprietate, a înghițit originalitatea colectivă.» Și adăuga: «Pictorul este cel care a ucis pictura ».
Brâncuși nu a exaltat niciodată individualitatea proprie ca Rodin (geniul care închide o epocă); el s-a depășit cu adevărat pe sine, în pătrunderea tainelor din adîncurile primordiale, ale rădăcinilor înseși ale forței de creație a poporului, cu care s-a identificat.
Tot ceea ce, în vremea sa, putea fi socotit numai ca o exigență culturală, de la Picasso la Klee, devine la Brâncuși act spontan și firesc. Arta și artizanatul sînt același lucru pentru Brâncuși, care căuta «un adevăr» definitiv, aspira spre acea « echitate absolută » și care înțelegea sul proporțiilor primordiale ale lumii ».
« Acest fiu de țăran – menționează Hăulică – a la o sinteză uimitoare ».
Oltenia, ținutul în care s-a născut Brâncuși, i*a
rat artistului motivele geometrice și simbolice ale unei arte ancestrale, anonimă, pătrunsă de o înaltă spiritualitate.
care « sen*
ajuns

Hăulică ajunge chiar să explice arta modernă prin arta populară: o artă care nu supraviețuiește, ci trăiește și care pare a fi «fost creată în prima zi», după cum spune Focîllon.
Concluzia lui Hăulică este formulată astfel : la hotarul între trecutul îndepărtat, cu răsunet milenar, și viitorul care se deschide, se așaza valorile tăinuite in sintezele lui Brâncuși care, venit dintr-o țară nedezvoltată industrial, ba chiar eminamente agricolă, se ridică la culmile de simbol ale unei mari vocații, nu numai artistice, dar și în general, în cadrul civilizației.
în timpul colocviului de la București comunicările făcute asupra mitologiei brâncușiene au alternat cu indicații filologice foarte precise referitoare la legăturile artistului cu Modigliani, cu Lehmbruck, cu Rodin; dar adevărata revelație a spiritului artei lui Brâncuși am avut-o în timp ce străbăteam ținuturile sale natale, zăbovind în fața caselor și bisericilor construite din lemn, privind obiectele și uneltele trebuincioase vieții țăranului, stîlpii și pilaștrii simbolici din jurul și din fața intrării, porțile împodobite cu reliefuri ornamentale, observînd feluritele chipuri și forme ale meșteșugului cioplirii în lemn. O lume neștiută se deschidea înaintea noastră și ne dezvăluia adevărata sa semnificație în operele lui Brâncuși de la Tîrgu-Jiu, reala sa dimensiune spirituală, în deplin acord cu acea aspirație spre infinit, cuprinsă în intraductibila vorbă românească «dor», expresie caracteristică a simțirii populare.
După relatările lui V.G. Paleolog, solemnul patriarh cu barbă, prieten de tinerețe cu Brâncuși, Via Sacra de la Tîrgu-Jiu fusese proiectată de sculptor după schema unui plan urbanistic precis, care trebuia să cuprindă o a patra sculptură și care a rămas incomplet, în urma plecării lui Brâncuși.
>
Coloana infinită este într-adevăr, așa cum afirmă Petru Comarnescu, « rezumatul suprem al viziunii artistice și al morfologiei brâncușiene », este « testamentul său spiritual ». Această operă reprezintă « axa care susține cerul și asigură dialogul între cer și pămînt. Omul comunică astfel cu puterile cerești ».
Puțini dintre noi cunoșteau Coloana infinită. în fața realității acestei coloane, care urcă spre cer, ca pentru a'-l susține, vădind aspirația supraomenească de înălțare într-o sferă de libertate absolută, de pură contemplație și de spațiu nemărginit, se naște certitudinea că, prin meritul lui Brâncuși, sculptura modernă a depășit limitele căutărilor formaliste, creînd o nouă viziune, într-o redobindirà împăcare dintre om și lume.
Analiza Coloanei infinite, în elementele sale formale, a revelat extraordinara capacitate de creație organică a lui n’“.....1 4”“* ” structuri perfecte. în Poarta
în termeni de abstracțiune deco-simbol al iubirii înlănțuite în din lucrarea Sărutul aflată în ' ' anonim capătă tîlcurl de simbol poetic, și simplificată traducere plastică.
Brâncuși privea spre esența lucrurilor, spre acel adevăr suprem ale cărui forme le descoperise, inspirîndu-se din miturile pămintului său șl, așa cum spunea Carola Giedion cătmd spre « înțelepciunea abstractă a Orientului ».
Brâncuși, după proporții sărutului el readuce, f rativă, motivul personajelor – moarte și pentru eternitate – < cimitirul din Montparnasse ;
Nouveau, cu
Masa * tăcerii, obiectul

> în cea mai liberă
în românește de LUCIA SIMIONESCU
OCTAV GRIGORESCU
H
Trecerea de la discutarea unor principii teoretice ale artei la faptul operei, publicul o face, ca și artistul cel mai fanatic în opiniile sale, printr-un mediu de tranziție conceptual. Din punct de vedere al pedagogului și al celui ce « învață» arta, relația între principii și realizarea artistica concretă trebuie eu aibă un caracter obiectiv, absolut, ca cifrele și semnele folosite în algebră.
Nu este firesc să optăm totdeauna pentru un asemenea punct de vedere — care să nu îngăduie soluțiile provizorii, evazive—singurul care poate duce Ia ceva intr-adevăr constructiv?
Pentru aceasta am avea nevoie, în primul rînd în școala de artă, de un edificiu teoretic în care clementele de terminologie și legăturile între ele să aibă o accepțiune precisă, cît de cît stabilă, în așa fel încît să dispară limbajul pseudo-critic căruia îi sînt datoare devalorizarea momentană a unor noțiuni și contrapunerea sau legarea lor inutilă* Elaborarea unui dicționar al termenilor referitori la plastică este absolut necesară. Autoritatea lui ar fi discutabilă, dar el ar putea însemna un punct de plecare mai cert al informației, mai ales cînd lipsește, așa cum se întîmplă adesea, o expunere asupra sistemului de gradire care a generat o teorie sau alta și explicarea completă a termenilor folosiți.
Datori ш această operă de iluminare sînt și artiștii căci, dacă reennoast em necesitatea reluării m fiecare moment a problemelor fundamentale de limbaj al artei, nu trebuie să ezităm să fim « didactici», în aceeași măsură față de public și față de noi înșine, neacceptînd decît soluții ce tind spre definitiv.
Atmosfera de provizorat în elucidarea problemelor legate de unele categorii estetice a dat naștere și falsei antinomii ino\ ație-tradiție, de exemplu. La baza ei se afla confundarea noțiunilor inovație și tradiție cu noul și vecinul, ca și străvechea prejudecată ce ipostaziaza un moment din creația artistică a trecutului ca entitate ideala situată în afara timpului.
De fapt o contradicție antinomică între tradiție și inovație nu există, pentru că nu pot exista tradiția și inovația în sine, în genere ; tradiție însemnînd trecutul în întregime și inovație — prezentul, viitorul. Aici se ascunde o greșeală de logică prin care se poate conchide că impresionismul, de exemplu, este o revoluție în pictură și o mișcare retrogradă totodată.
Cercetarea în substrat a acestei antinomii descoperă vidul opunerii unor termeni considerați în sine și stabilește necesitatea unor entem dupa care una și aceeași creație artistică se înscrie firesc în aria de cuprindere a celor două noțiuni.
. JnOîația]£iin.'1 ceea ?e„mere“ depășește un stadiu al evoluției, este ea însăsi manifestare a tradiției, manifestare vizibila și imediata a unui flux contenu generator, căruia îi cedează pasul în fiecare moment formulele 1-----
Ideea de inovație m arta exprima evoluția acesteia orín
«п !le“en2 T_и?Гa:^a_=_®ЛТС,‘a ac!‘unea d? și produsul acestei înnoiri.
Ansamblul fenomenelor creației iă a valorilor imprimă mersului artei întoarceri . .   - ,   . _   ----un singur unghi de vedereț am căuta zadarnic m
ersului ascendent al descoperirilor din științele exacte.
ПТ

uritoare. relația dintre două elemente ce se influențează reciproc·
nu poate fi însă rigid împărțit în aceste categorii, o fluctuație continuă
surprinzătoare a căror semnificație nu poate fi dezvăluită dintr-un singur unghi de vedere; a evoluția artei echivalentul —» -i л-------·
·> -- ° ’
Desprinderea caracterului general al evoluției artei și chiar a unei periodicități a producerii inovațiilor nu trebuie să se confunde cu principiile unei arte supraevolutive, către care să fie silite să conveargă toate tendințele.
Trebuie remarcată deosebirea între estetica academistă, cu reguli atemporale, rigide, și concepția despre artă conform căreia ansamblul de reguli și meșteșuguri este îndreptat spre un scop precis și nobil, la care nu ajunge decît cel ce, încarnînd perfect demnitatea profesională a artistului și stăpînind meșteșugul cu maximă precizie, atinge inspirația în opere de valoare obiectivă.
Aceasta nu înseamnă să considerăm arta ca o instituție cu statut fix, în care se știe odată pentru totdeauna ce poate avea acces și ce nu. Nu putem elabora un sistem în care arta are sarcini delimitate odată pentru totdeauna, criterii clarificate pentru întreaga umanitate, fără a ține seama de aspirația continuă spre frumusețe a spiritului uman, adică spre înțelegerea propriului rol în univers.
Pentru aceasta trebuie să urmăm în cercetarea noastră sensibilitatea omului de astăzi, care caută să-și depășească propriile limite, căutîndu-și locul în mii vers, conștient de posibilitatea existenței altor moduri de sensibilitate. Uneori caută acest lucru prin negarea experienței lui de pînă acum, deoarece nu se mai crede ultimă și perfectă creatură a unui demiurg, treaptă definitivă în scara construcției finaliste a acestuia; a cisti gat în întregime dreptul să se mire de existență și să se îndoiască de sine, devenind el însuși creator.
Libertatea filozofică pe care omul a cîștigat-o înseamnă pentru el cea mai grea sarcină avută vreodată. El simte astăzi că deplina responsabilitate creatoare, izvor îtă din ne îngrădirea gîndirii, îl determină nu la anarhie, ci la a construi ținînd seama de imprevizibil.
încercarea omului Renașterii de a-și găsi locul în univers, prelucrarea pe plan artistic a datelor științei a dai opere a căror continuitate formală este poate întreruptă, dar al căror spirit efervescent retrăiește azi mai fructuos ca orieînd.
Științele exacte ne fac să bănuim universul mai plin, mai problematic; sîntem aproape de ceea ce, ascuns în întuneric, părea fabulos.
lì
II
lì
lì
II
II
Există o anxietate produsă omului modern de eventualitatea explorării unor lumi pînă acum inaccesibile, pentru cunoașterea cărora sensibilitatea noastră, odată cu tehnica, se pregătește. De aceea există și experiențe artistice de negare a experienței umane de pînă acum, ele avînd ca scop lărgirea scalei sensibilității, avînd deci sensul căutării unui mod de a face cunoscute lumi opuse sau ascunse nouă.
Leonardo da Vinci, atingînd în operele sale universalul, depășește limitele unei sensibilități particulare și la o etapă a creșterii

Negîndu-și propria sensibilitate sau depășind-o, omul se întîlnește tot pe sine, devenind stăpîn pe lucruri pe 1- _________ ΊΓΚ _ 1 · -
_ · w · A ·_ 1 й _ » « л ..
mai al sau, m
sursă la care nu poate renunța. Adîncimea răspunsurilor Ia întrebarea imediată
realizează o nouă dimensiune a spiritului uman. De aceea cînd spunem numele lui ne gîndim puterii de cunoaștere a omului și nu la o viziune izolată în timp și spațiu.
lì
lì
care nu le percepea. Dar chiar ceea ce este]
o primă și bogată sursă a artei,
pe care i-o pune în planul artei existența lumii vizibile, dă sensibilității omului acea robustețe prin care poate căuta
I 0 V A A Ί· k—A A Ί· A TO A A A _
ai al său, j
Lai retras în granițele existenței sale pămîntene, formează dincolo de configurația particulară a vieții sale cotidiene imprevizibilul din cosmos, determinantele rolului său în univers.
0 latură a sensibilității artistice a românilor este evidențiată în această direcție de creația unei întregi pleiade de pictori și desenatori care, cu mijloace simple, modeste chiar, fără nici o infatuare angoasată, au știut să găsească în aparențele cotidiene expresia permanențelor spirituale ale lumii noastre. 0 liniște măsurată de infiorare filozofică, simțul pentru ordinea subtilă a lucrurilor, ascunsă în peisajul armonios, lipsit de spectacular, al locurilor de la noi sînt trăsături comune operelor lui Grigorescu, Tonitza, Pallady, Rcssu, Petrașcu.
0 liniște care cuprinde tensiunea tragică a aspirației către lumină este evidentă în creația lui Luchian. Aici străbate o străveche atitudine afirmativă, stenică în fața neantului, capacitatea greu încercată, și deci consolidată, de a depăși ceea ce tinde să nege realul, umanul.
Sinteza dalelor primordiale de atitudine în fața vieții, proprie poporului nostru, a făcut posibilă transcendența sensibilității acestor artiști în act de creație.
Este greu de imaginat o operă do artă care нa pornească do la negarea a tot ce s-a făcut în artă pînă în prezent, Lu Q cercetare mai atentă, unele opere sau curente artistice care par că posedă toate prerogativele inovației ьe arată a fi numai reluări alo unor tendințe uitate sau incomplet realizate în epoca în care au apărut. Aceasta
*

nu ne îndreptățește să le considerăm ca adevărate tradiții. Elementele celei mai vii tradiții de la noi se află în însăși viața oamenilor de azi, în modul specific de a trăi, de a simți al acestora, aliati de milenii pe aceleași locuri.
Schimbările pe care le-au impus ambianței naturale oamenii nu s-ar fi putut înfăptui fără permanențele existenței lor, trăsături care ocazionează și justifică evoluția modului de viață.
Un artist care crează forme neîntîlnite în folclor, în arta medievală sau care utilizează așa-numitele cuceriri ale artei moderne poate să exprime foarte bine și însuflețit ceea ce caracterizează viața noastră.
Aș putea spune că, din punctul meu de vedere, acesta este drumul înnoirii, al inovației necesare. Este adevărat acest lucru cum este

adevărat că tradiția nu poate fi colecția de obiecte și forme din care te inspiri, ci portretul aprofundat și exact — în sensul nobil al cuvîntului — al lumii noastre contemporane, purtătoare a tradițiilor vii. vrei și cu
pun indu-ți să fii nou în care trăiești.
>
ÌÌ
II
II
Il
II
π
tradiții nu te înscrii dacă vrei, printr-o deliberare, printr-o opțiune oricît de personală. Tradițiile te cuprind și te poartă înainte, impunîndu-ți acea necesitate, pe care o crezi subiectivă, de a recepta și prelucra adevărul lumii
m
Nu poate fi vorba de înnoire în artă fără a presupune înaintea actului însuși care a produs această înnoire un îndelungat și frecvent contact cu viața, o cunoaștere aprofundată a fenomenelor, a legilor lor de manifestare ; de asemenea, fără cunoașterea realității în aspectele ei de suprafață, fără entuziasmul totodată matur și juvenil în contemplarea fenomenelor materiale, iarăși nu poate fi vorba de înnoire.
în cazul artistului plastic, tocmai frumusețea vizibilă a lumii este în primă ordine a creației importantă. Pictorul este un om al ochiului, el trăiește pentru bucuria de a vedea. Dacă nu urmărește decît realitatea tabloului sau, legătura dintre tabloul de acum și cel de ieri poate pierde treptat virtuțile primordiale ale artei, tocmai pentru că le caută numai și mimai în trunchiul dezvoltării artei.
lì
lì
II
II
Considerarea fenomenului creației ca izolat de orice ambianță șia operei ca fiind produsul prelucrăriiunui
material care π aparțuie exclusiv, ca si cur* —. ... - * r
lì
... ,. . . e , . , . - „ „ arta s"ar naȘte numai din artă, necesară poate într-un stadiu al cerce-
tării estetului sau istoriografului, devine frina a creației atunci cînd cuprinde opiniile artiștilor ca o convingere. Oricît ai f· de impresionanta structura materială a unor opere născute dintr-o astfel de convingere, rămîne sub semnul întrebării daca ele sînt o mărturie umana de valoare.
Mai mult, negîndu-se într-o succesiune rapidă și adesea la modul absolut, multitudinea acestor opere devine indiferenta oamenilor ; neliniștile, revoltele lor nu au nevoie de o exhibiție atît de îndelungată.
lì
II
Căutarea soluțiilor pentru o serie întreagă de probleme ale plasticii, cum ar fi mișcarea exnrimarea tinnmlui ș* spațiului, exprimarea sentimentelor, definirea ideii de frumos, constituie un teren de activitate a imarfnXi atît suVo Sdă Pfihzoficăm r" Clucub,aî*a «Pecuc-loasă nu poate fi în nici un caz semnificativă, fie* și aș^tă

Fantasticul, obîrșie și substanță a multor opere originale, cred că este o trăsătură indispensabilă oricărei lucrali vrednice de interes, dar fantasticul nu sc suprapune absurdului, iraționalului, supranaturalului lucrai i
Natura, realitatea în sensul cel mai larg, sînt profund fantastice, fără a fi iraționale sau mistice. La acest caracter al realității contribuie misterul inerent al acțiunii de cunoaștere și funcția estetică a ci   caracter
Se poate spune că singurul, adevăratul fantastic, este ’al realității, al naturii. într-adevăr, ce poate fi mai straniu mai original decîtexistența unei insecte, de exemp u: un păianjen în mișcare are m anatomia sa atît apa c ă’ în geometria Im eleganta, mai mult farmec decît orice plăsmuire grotesca, intenționată sau izvorîtă din s bcònsHe ’ mersul sau dictat parca de o implacabila rațiune mă înfricoșează mai mult decît simbolica făpturilor lui Bosch ’ ’
forimele Iui Rembrandt, atît de realiste ca observație atentă a modelului, au un caracter fantastic fără cuprinde iiimic imaginar n sensul unei invenții parodiind natura. Nu procedeul clm-obscurului este shiibmSe aîmoXel bucuria de a vedea de a Înțelege, de a cuprinde un destin fizic și moral în materia expresivă a culorii exisU,'te»?
Reluînd asemenea elemente care aparțin miei tradiții ce se poate numi clasică, putem constimi o n3 ^dirt^î1*®*.’ portret al lumii contemporane.   «nmoăni, singuri fiecare și ile fapt împreună, acest veșnic nou auto-

EXPOZIȚIA DE ARTĂ
>
CONTEMPORANĂ BELGIANĂ

RADU BOGDAN

EDgARO TYTGA1 : țiganii (1922) —- ulei (Stcdelijk Muséum Wuyts — Van Campen en Baron Caroly, Lier)

JAMES ENSOR» Mica biserici din Mariakerke (in jur de 1900) — ulei (Muzeul de arte frumoase, Ostcnde)

ROGER DUDANT: Șantier !n fața mării (1966) — ulei (proprietatea artistului)

GUSTAVE CAMUS: Marele pavoaz (1961) —ulei (Colecția De Meyer, Bruxelles)

RENÉ MAGRITTE: Promisiunile dimineții (1947) —ulei (Colecția Sabine B, Bruxelles)

PAUL DELVAUX: Domnișoarele de la telefoane (1951) — ulei (Colecția René și Ghislaine Micha, Bruxelles)

CONSTANT PERMEKEi Soții (1932) — ulei (Muzeele regale de arte frumoase, Liège)

- и

*«***♦*♦

Dintre expozițiile de pictură și scuip* tură ale țărilor din Occident prezentate în ultimii ani la noi, Expoziția de artă belgiană, deschisă

în luna noiembrie, a fost una din cele mai echilibrate și mai reprezentative în raport cu țara și perioada ilustrată. Atît catalogul cit și expunerea au fost întocmite cu o grijă deosebită, și s-a simțit pretutindeni respectul pentru spectatorul din afara granițelor Belgiei, pentru dorința sa de informare onestă și riguroasă, în funcție de ceea ce arta de astăzi a patriei lui Rubens posedă mai caracteristic și mai bun.

Desigur, nu ne puteam aștepta la o expunere completă, a tuturor personalităților și tuturor modurilor. Așa de pildă, portretul și cele două peisaje de Ensor, pictate toate în primii ani ai veacului nostru, nu ne-au oferit decît o imagine palidă despre acest mare șî original artist, caracteristic prin fantezia sa neobișnuită și prin expresivitatea viziunii sale picturale. Și poate că nici tablourile alese din

opera lui Tytgat nu au fost tocmai cele în măsură să ne facă să înțelegem locul important pe care îl ocupă el în istoria picturii moderne a Belgiei. Dar asemenea lacune sînt inerente

unei manifestări care își propune să înfățișeze atît de multe aspecte din arta unei țări, pe o întindere de timp atît de cuprinzătoare — 45 de ani — într-un spațiu atît de restrîns.

Așa cum s-a prezentat, expoziția a avut meritul să ilustreze clar și pregnant toate tendințele din arta Belgiei de azi. Dintre acestea, nouă ni se pare că cele care în alegerea făcută au dat măsura valorii maxime atinse de artiștii belgieni în comunitatea culturii plastice europene, au fost expresionismul și suprarealismul. Și dacă în lipsa acelui Ensor despre care am amintit nu am putut face o incursiune în tărîmul fantastic și mai cu seamă grotesc al expresionismului belgian, în schimb, prin ceea ce ne-a oferit grupul din micul sat de pe rîul Lys, Laethem St. Martin, grup alcătuit din Permeke, Gustave dc Smet și Fritti Van Den Bcrghe, am putut căpăta o idee justă despre umanitatea acestui expresionism, despre forța lui de comunicare afectivă și despre capacitatea lui de fa bulare, eu ramificații în anumite zone ale oniricului»

Permeke este cel mai viguros dintre ei, linia șî formele sale sînt cele mai încărcate de pondere expresivă ; Van Den Bcrghe este ccl mai imaginativ dintre ei, luminile sale sînt cele mal diverse și mai greu de încăput într-un singur înțeles» Cu toții sînt sobri în culoare, înclinați spre împerechierile roșului stins cu brunul, ocrul și galbenul, uneori cu o întunecare de verde și, mai rar, de albastru, fără să ocolească, precum vedem, tăriile cîte unui ton mai aprins» Soții lui Perrpeke,

Semănătorul lui Van Den

•erghe,

Chermesa lui De Smet au atestat ceea

ce afirmăm.

Tot un expresionist, dar de altă factură, poate mai liric în viguroasele sale simplificări liniare și sinteze formale, este Jean Brusselmans, al cărui Peisaj de iarnă ne-a cucerit prin nota lui de poezie calmă, susținută de un echilibru compozițional desăvîrșit.

Suprarealismul a fost reprezentat prin Delvaux și Magritte, două nume de circulație mondială, din care ultimul cu maximum de răsunet.

Domnișoarele de la telefoane, ale lui Delvaux, s-au înscris în ciclul bine cunoscut al compozițiilor sale cu mereu același tip de femeie nudă, sau semi-nudă, străbătînd cu privirea fixă și stranie ciudate spații imaginare ; din acest punct de vedere tabloul e mai

caracteristic decît Coborîrea în mormînt, cu voita lui notă macabră și cu ținuta lui ușor academică, dar aici Delvaux se afirmă ca un mare maestru al desenului și compoziției, ca un artist la care voința se acordă desăvîrșit cu mijloacele.
I-am preferat lui Delvaux misterul liric al lui Magritte, universul său oniric încărcat cu poezie, străbătut de nu știu ce fior al necunoscutului, într-un calm adesea senin, cu sugestii meditative, ca în Reîntoarcerea, în Promisiunile dimineții și în Memoria. Cu Magritte – decedat în 1967 – a dispărut unul dintre pictorii cei mai cuceritori prin intuiția și puterea lor de revelare a magiei poetice.
Prezent cu un singur tablou, intitulat Celălalt, imagine excelent realizată în ceea ce voiește să fie, cu toate că discutabilă în conținutul ei de coșmar și oroare, Octave Landuyt ne-a apărut ca mareînd prin pictura sa o trecere de la expresionism la suprarealism.
între Victor Servranckx, clasicul picturii abstracte belgiene (și cel dinții care a practicat-o), și Gustave Camus, pictor figurativ în ale cărui peisaje domină liniștea echilibrului geometric și frumusețea rigorilor sale, - · ca și la Servranckx, dar într-un spirit opus, se situează o sumedenie de artiști, dc stiluri diverse, cînd mai apropiați unei tendințe, cînd celeilalte, cu toții depășiți de expresiile op-art-ului, pop-art-ului, Nini de ipostazele picturii gestlce și mobile.
Cu ale sale Pasăre fulgerătoare 1 șl Ц, Jcf Vcrheycn este un creator de rafinamente și subtilități rămase totuși la un stadiu de excesivă simplitate, pur decorativă.
Ingenios, dăruit cu simțul compoziției șl al efectului de culoare, Paul Van lloeydonck nu ni s-a părut totuși suficient dc artist, nici în Căderea kd leur, nici în Firul Ariane!, unde mulajele în ghips ale unor porțiuni de trup omenesc, aldotpa manechinelor, in-
troduc în viziunea autorului o supărătoare lipsă de gust-
iti pofida indiscutabilului său simț compozițional, nici Vie Gentils, cu lucrarea Pian Vky - împerechîere ciudată dintre o haina de catifea reiata și clapele desenate ale unui pian – nu a izbutit să ne convingă asupra valorii emoționale (sau fie și numai cerebrale) a unei astfel de realizări; după cum Grafiile lui Luc Peire, executate cu o ritmică și acuratețā desăvîrșite, nu ne-au trezit mai multă adeziune admirativă decît reușește s-o facă un desen liniar ingineresc, bine echilibrat în alternanțele sale de alb și
negru.
Cu mijloace la fel de simple, și cu un cult tot atît de pronunțat pentru traiectul rectilîniu, ni s-a părut mult mai sugestiv și mai în spiritul unei creații într-adevăr artistice, Roger Dudant, desenator de mare rigoare, cum au atestat peisajele sale aproape abstracte, intitulate Bruxelles și Șantier în fața mării.
L-am admirat de asemenea pe Marc Janson pentru Compoziția sa de un grafism plin de nerv, în care – într-o armonie de alb, verde, gri-verzui, galben și negru, creatoare de atmosferă – ritmurile liniare se împleteau organic cu cele coloristice, realizînd o frumoasă unitate.
în sfîrșit, în Luptă nemiloasă, Georges Collignon, pictor abstracționist dăruit cu un simț deosebit al expresivității formelor, tonurilor si liniilor, s-a prezentat ca un foarte sugestiv inventator de ritmuri și alternanțe dinamice, iscate savant și cu siguranță de sine.
i Sllblhuat mai sus, cînd a fost vorba de lucrările lui Van Hoeydonck (pe caJen'ayi Știut prea bine dacă să le nu-laram m rîndul sculpturilor policrome uumaî al picturilor combinate cu inpUCnte de sculptură, cum pare să tentate °gnl), nota unei neaș-cnr * \ Iф1e d° gust» într-o

expoziție tîniH·^S-<j afirmat, dimpotrivă, printr-o Tnt d‘ i Un ^un gust remarcabil, inrk sculptura lui Rik Poot
tuIatu bemeie născînd intervine o
asemenea notă, cu toate că aici ca i-tatea artistică a viziunii salvează luci.y rea, copleșind naturalismul subiectului.
Am întîlnit puține sculpturi în expo* ziția artei belgiene. Ceea ce n-a împiedicat ca de la George Minne» ° remarcabilă suplețe a formei în Inge* nunchiatuk șl pînă la Felix Roulin, cu Aliajele sale ancorate în abstract, tre-cînd prin reprezentările de figuri sau corpuri umane ale lui Oscar Jespers, să putem urmări dezvoltări armonioase și - -· Eternatici variate, care au · genului un interes de netăgăduit
ΊΓ-*
urmări continuitatea unei st a unei pro* conferit
expoziția din sala Dalles ne-a oferit satisfacția unei împlinite curiozități spirituale.

XRGIN lì SCI' AM. A

Deosebit de interesantă, ampia ex* poziție Je la Dalles « Arta maghiară din secolul XX» — printr-o prezen* tare multilaterală a personalităților proeminente și a tendințelor carnete* ristìce în pictura, sculptura și grafica contemporană ungară « a tins să ofere publicului roman o imagine cuprinză* toare asupra stadiului actual al evo* lutivi artistice din această țară*
Sintern din capul locului datori să subliniem faptul că asimilarea notei specifice în creația artistică maghiară cere neapărat o anumită familiarizare cu viziunea temperamental gravă, dramatică uneori, adesea de tensiune

patetică, fie sobra, fie exclamativă (mai mult sau mai puțin expresionist) a unui Weltanschaung esențial nordic. Atmosfera și năzuințele secrete și vădite ale unei asemenea expresivități întîlnesc dificultăți uneori insolubile în receptivitatea meridională.
în al doilea rînd trebuie subliniată
Aspect din expoziție
mcă o caracteristică în viziunea plastică maghiara: năzuința spre monumentalitate — pe cît putem judeca, ă, sinceră, autentică, — nu are in ti
caracter decorativ în sensul sudic. în
expoziția la care ne referim se poate observa o certă monumentalizare in-
trinsecă, chiar in plastica mică. Așadar, constatăm cu ușurință lipsa elementului retoric și dispensarea de un declamație factice al volumelor mari. Lucrul acesta e vădit și în « pictura mică », la Jeno Barcsay de pildă, (născut in 1900), care a publicat și studii teoretice. înaltul nivel de stili-
zare, siguranța punerii în pagină, sub* stratul poetic fără iz literar, realizează o noblețe de simpli licări aparent spontane, în care un rafinament savant nu anulează prospețimea și tensiunea mesajului omencic, Astfel, Construcție păstrează chiar în alb și negru valențele unei expresivități originale șl firești .
La antipod, Ignâc Kokas (născut în 1926) acceptă un fel de recuzită simbolică, <j punere in pagină scenică, vibrantă, am apune «abbai»

figurativă, varietate de expresionism adesea macabru cu clemente de «obiectivism suprarealist», In acorduri reci· Sç
ERZSÉBET SCHAÁR:
Soldați
morți — bronz

LASZLO LAKNER: Exterminare — ulei
ÁDÁM WÜRTZ: Ilustrație la « Romeo și Julieta » de W» Shakespeare — gravură pe metal
bm шHM viu. 1 \ W M» ? ста ·««η· U PWRW да™ ÎW MMM AH AfM. тнесхвч, №>
шши не pvm^iQi цте ț im in тмМ
Bwj ля, **Ή MD IN Itti NprOV Им» K I гочтоц» цш f£I»* ÎÏÏW* Лв«нг о»*
«steJ rt> fM0iW Nhoou> сацс$ ei*t»vd «s îw* ажё*'* Ml» ia A цдн NΛφ A
RPÍUH NftVI, ***> w· ii iш
адлт a
r
fòt
tea·
izbutește însă un șoc dramatic în care sensibilitatea este mereu prezentă, ca în Camera (1967), unde vibrația albu-rilor de cretă mi se pare remarcabilă. La fel de autentic susținut e sentimentul la József Nénieth (născut în 1928). în Se topește zăpada găsim surde efecte de vitraliu, discret dozate, în care ritmica beneficiază de sugestii de vagă viziune preistorică. în alte două lucrări, excesul de unghiulozi-tate mi se pare discutabil.
La Jănos Szurcik (născut în 1931) punctul de plecare « băimărean » este vădit. Excelent desenator, artistul pare obsedat de racursiuri « impresionante », dar ansamblul ramine prea rigid (Femei odilmindu-se). Ervin Tamas (născut în 1922), la care filiația post-impresionistă este evidentă (Nostalgie), pare a se îndrepta spre un figurativ foarte simplificat. Jănos Orosz (născut în 1932), fost strungar, a izbutit să-și însușească un meșteșug destul de sigur: viziunea sa lirică, ce se desfășoară in cadrele unui anumit magic folcloric de basm, ar solicita însă un plus de cultură plastică. Tocmai aceasta este vădită la Béla Kondor (născut în 1931), mișeîndu-se într-un feeric autentic, cu esențe de basm infantil (Picasso, Matisse, Du-buffet) ♦
în grafică, Gyula Hinez (născut în 1904) vădește cursivități de sugestivă eleganță și un substrat dramatic bogat; de asemenea un nivel de cultură plastică elevată. Un remarcabil nivel plastic am putut observa și la Kărolv Reich (născut în 1922), transfigurînd iconografic realitatea, și la Béla Stett-uer (născut în 1928), cu « grafic izar i» impresionante ca stilizare și tensiune sufletească.
în plastica mică, aș semnala pe Jeno Kerényi (născut în 1908). Un Uheorghe Doja arhaizant stilizat și mai ales Mama și copilul (1964) dovedesc calități de vigoare și interioritate demne de a fi subliniate♦ În ansamblu, expoziția de artă contemporană ungară ne-a impresionat prin seriozitatea de viziune și meșteșug, prin autenticitatea și mesajul ei omenesc,

CRONICA PLASTICA
MIMI ȘARAGA-MAXY
Evoluția pictoriței Mimi Șar^ga-Maxy n-a fost niciodată egail, Am vorbit adesea despre perioadele de « criță » în evoluția unui artist cu adevărat creator ; nu știu în ce măsură se poate vorbi de o criză în evoluția ultimilor trel-patru ani la pictorița Mimi Șaraga-Maxy. Ml se pare însă de netăgăduit că avem de-a face cu un temperament creator real, mișcindu-se pe drumuri ce sînt vrednice de Interes, deoarece niciodată artista nu părăsește un anumit nivel de expresivitate modernă certă.
La Mimi Șaraga-Maxy sîntem confruntați cu r explorare picturală în care substratul afectiv, emoția directă nu păstrează nici o urmă de sentimentalism. Dimpotrivă. Ne aflăm în cadrele unei viziuni din ce în ce mai cerebra-Iizate. Totuși elementul de cere-bralizare ostentativă, am spune chiar tehnicistă, este mai puțin accentuat decît în trecut. Efectele « segmentariste », jocul contrastelor, șarja, grotescul secret și ceea ce a putut fi numit « plro-tehnia de culori », unghiulozitățile arbitrare cu veleități temperamentale explozive tind să se estompeze. Plusul de sinceritate umana crește. In ce măsură avem însă de-a face și cu un plus de expresivitate estetică nu este încă vădit. Se vorbise în trecut de « o risipă haotică ». Dar această expoziție mi se pare într-un anumit fel exagerat de coerentă, adică se ajunge la o anumită monotonie ori cel puțin la efecte monocorde. Poate că această coerență către
pictorița este ceea ce are astăzi dînsa de spus. Această articulare ne poate place sau displace, dar nu este artificială.
Lucrarea Umbre și Lumini» ca și Reflexe, datează de acum patru-cinci ani. Aci găsim o anumită interiorizare, limbajul plastic men-ţlnîndu-se In acorduri șl modulații foarte rafinate» păstrlnd o stranie tensiune, cu rezonanțe multiple șl complex împletite. In ambele lucrări, ca șl în Orizontul, cu ritmuri verticale și ușor oblice, savant mlnulte, ansamblurile slnț tesiate organic șl transpuse plastic la iul de organic. Mal mult chiar, axială dosa)· de simfonism cromatic care accepți, In Odauntol de pildă, delicate degradeurî de ocruri» ajun*

re tinde
gîndu-s* la nuanțe d- rot. Leit-motivările de albastru, de val marin dramatic, ori de verde vegetal cu nuanțe de mușchi și de patină minerală izbutesc de flecare data să închege Viziunea Exista acea articulare, de care vorbeam mai sus. bine susținută, care in Umbre și lumini retour*-jește disparate elemente semi-figurative, dîndu-le nu numai unitate, ci chiar elocvența. De pilda, acordurile de rosuri vlbrînd frumos, de ocruri și negrun catifelate, valorificate prin vibrația accentelor de galben, conving prin forța for de sugestie.
în Diversitate însă, deși ansamblul pare consecvent susținut, mi se luntar o anumita șovăială a viziunii; totuși, fragmentul de ț'asvand. re cá tíduí d*zv5Jti'* înro-
și mai ales vibrația aibunlor de

de undă simpatetică acestei disparate diversităţi.
O brutalitate, am spune instinctuali. caracterizează hjcnr
Forme multiple. Dăruire. Cimfru un oraş. Aici ne aflăm din nou — deşi mai puţin ostentativ şi ma» puţin heteroclit. — în acea « pirotehnie a culorilor » de care vorbea prefaţa catalogului expoziţiei trecute.
Ansamblurile sînt coerente, consecvent rìtmìzare. insa me-
Tehnicizarea viziunii duce la un fel de luciditate formală în care dăruirea omenească «te neîndestulătoare. Desigur, sînt « soli
anu-
viaţa cromatic ή ritmează mai autentic. evocind indirect un iei de luxurianţa tropicală în roşuri şi griuri vaporoase» sau Semnele luminii (II). «ţinută* în acorduri de galben care ne poartă într-o lume oarecum electronică de becuri, ampule. etc.»sugestiv etajate.
Putem conchide aşadar ca. în
Maxy este mai puţin a expert» mentală şi ci manifestările sala artistica au dreptul sa fie urmărită fără formulări de curca de casaţie, chiar atunci cînd nivelul iar de plenitudine artistica poate părea discutabil.
14. ARGlNTI'iCU-AMgA

I
MIMI ŞARAGA-MAXY
Evoluţia pictoriţei Mimi Şaraga-Maxy n-a fost niciodată egală. Am vorbit adesea despre perioadele de « criză » în evoluţia unui artist cu adevărat creator ; nu ştiu în ce măsură se poate vorbi de o criză în evoluţia ultimilor trei-patru ani la pictoriţa Mimi Şaraga-Maxy. Mi se pare însă de netăgăduit că avem de-a face cu un temperament creator real, mişcîndu-se pe drumuri ce sînt vrednice de Interes, deoarece niciodată artista nu părăseşte un anumit nivel de expresivitate moderna certă.
La Mimi Şaraga-Maxy sîntem confruntaţi cu c explorare picturală în care substratul afectiv, emoţia directă nu păstrează nici o urmă de sentimentalism. Dimpotrivă. Ne aflăm în cadrele unei viziuni din ce în ce mai cerebra-lizate. Totuşi elementul de cere-bralizare ostentativă, am spune chiar tehnicistă, este mai puţin accentuat decît în trecut. Efectele « segmentariste », jocul contrastelor, şarja, grotescul secret şi ceea ce a putut fi numit « piro-tehnia de culori », unghiulozităţile arbitrare cu veleităţi temperamentale explozive tind să se estompeze. Plusul de sinceritate umană creşte. în ce măsură avem însă de-a face şi cu un plus de expresivitate estetică nu este încă vădit. Se vorbise în trecut
de « o risipă haotică ». Dar această expoziţie mi se pare într-un anumit fel exagerat de coerentă, adică se ajunge <la o anumită monotonie ori cel puţin la efecte monocorde. Poate că
această coerenţă către care tinde pictoriţa este ceea ce are astăzi dînsa de spus. Această articulare ne poate place sau displace, dar nu este artificială.
Lucrarea Umbre şi Lumini, ca şi Reflexe, datează de acum patru-clncl ani. Aci găsim o anumită
Interiorizare, limbajul plastic men-
ţlnîndu-se în acorduri şi modulaţii
foarte rafinate, păstrînd o stranie
tensiune, cu rezonanţe multiple şl complex împletite. In ambele lucrări, ca şl în Orizontal, cu ritmuri
verticale şi uşor oblice, savant mînulte, ansamblurile sînt sesizate

organic șl transpuse plastic la fel de organic, Mal mult chiar, există dozaje de simfonism cromatic care
acceptă, în Orizontal de pildă, delicate degradanti de ocrurl, ajungîndu-se la nuanțe de roz. Leit-motivurile de albastru, de val marin dramatic, ori de verde vegetal cu nuanțe de mușchi și de patină minerală izbutesc de fiecare dată să închege viziunea. Există acea articulare, de care vorbeam mai sus, bine susținută, care în Umbre șl lumini rotunjește disparate elemente semifigurative, dîndu-le nu numai unitate, ci chiar elocvență. De pildă, acordurile de roșuri vibrînd frumos, de ocruri și negruri catifelate, valorificate prin vibrația accentelor de galben, conving prin forța lor de sugestie.

în Diversitate însă, deși ansamblul pare consecvent susținut, mi se pare că titlul dezvăluie involuntar o anumită șovăială a viziunii; totuși, fragmentul de glasvand, treptele, papura și colțul de lac, și mai ales vibrația alburilor de cretă din centru dăruiesc un fel de undă simpatetică acestei disparate diversități.

O brutalitate, am spune instinctuală, caracterizează lucrări ca Orchestrație spațiala, Efemer, Forme multiple, Dăruire, Cîndva un oraș. Aici ne aflăm din nou — deși mai puțin ostentativ și mai puțin heteroclit, — în acea « pirotehnie a culorilor » de care vorbea prefața catalogului expoziției trecute. Ansamblurile sînt coerente, consecvent ritmizate, însă mesajul lor afectiv este cert sărăcit. Tehnicizarea viziunii duce la un fel de luciditate formală în care dăruirea omenească este neîndestulătoare. Desigur, sînt «stilizări » care pot interesa un anumit public ce vrea să fie « informat » și mai mult sau mai puțin « à la page »...

Prefer însă Semnele luminii, unde viața cromaticii ritmează mai au tentic, evocînd indirect un fel
de luxurianță tropicală în roșuri șl grlurl vaporoase, sau Semnele luminii (II), «ținută» în acorduri de galben care ne poartă într-o lume oarecum electronică de becuri, amplile, etc., sugestiv etajate.

Putem conchide așadar că, în .faza actuală, pictorița Mimi Șaraga-Maxy este mai puțin « experl· mentală », șl că manifestările sale artistice au dreptul să fie urmărite fără formulări de curte de casație, chiar atunci cînd nivelul lor de
plenitudine artistică poate părea discutabil.

N. ARGINTiSCU-AbUA

RUDOLF SCHWEITZER CUMPĂNA · MARCEL OLINESCU · SEVER MERMEZE · TEODOR DAN · VLADIMIR PREDESCU · CONSTANTIN BLENDEA

Destul de bogată în evenimente artistice, martori a două valoroase expoziții străine — cea de gravură japoneză și cea de artă modernă și contemporană belgiană — ultima perioadă a anului 1967 a ocazionat în București un interesant dialog între generații. Am putut vedea expoziții personale cu caracter retrospectiv, manifestări ale unor artiști vîrst-nici și o suită de expoziții ale unor artiști tineri, aflați la prima întîlnire mai largă cu publicul. Așa cum era de așteptat, acest dialog — dacă-l putem numi astfel
— nu a fost un simplu schimb de opinii între generații ci, mai mult decît atît, o confruntare între două momente reprezentative din istoria artei românești.

*

Prezenta cronică nu intenționează, firește, să tragă concluziile acestei confruntări și totuși ne vom îngădui să credem că, în pofida aspectului oarecum opozițional aJ celor două categorii de expoziții — sau tocmai pentru asta — analiza lor poate deschide perspective noi

pasionantei discuții « tradițional — modern » în plastica autohtonă. Problema fundamentală este identificarea acelor zone de contact în care osmoza dintre generații se poate realiza cu folos pentru fenomenul artistic, pentru descoperirea punților tăinuite de trecere care asigură continuitatea și consistența subterană a fenomenului.

Expoziția Rudolf Schweltzer Cumpăna — deschisă în sala Dalles

— a oferit prilejul unei reîntîlnlrl cu arta unul maestru octogenar, cunoscut deopotrivă ca excelent desenator șl viguros colorist. Schweltzer Cumpăna a desfășurat vreme de decenii o Impresionantă activitate, incepînd din 1912

— dnd a debutat la « Tinerimea Artistică » — șl pini în prezent. Avînd în minte ampla retrospectivă organizată tot la Daliei, in 1957, și conilderind în general activitatea cunoscută a lui Schweitzer Cumpăna, nu vorn face greșeala >1 judecăm actuala expoziție ca reprezentativă, E adevărat, au fost expuse acum numeroase lucrări de calitate, mal ales desene, dar multe — cele mal multe — lucrări de ternei au lipsit.

Definitorie pentru Schweltzer Cumpăna, știința desenului — înțeleasă atît ca rigoare a structurilor cît și ca acurateța a expresiei

— se înnobilează prin căldura com

bustiilor interioare care investesc linia cu putere de expresie, obligînd-o să fie cînd aspră, cînd tandră, cînd incisivă, cînd melodică. Duetul liniilor, raporturile dintre suprafețe, ritmurile jocului de curbe și contracurbe, unghiuri și planuri, țesătura imaginii, pe scurt întregul arsenal de mijloace este pus în slujba redării momentului emoționai. în portrete, ca și în autoportrete, atenția artistului este consecvent atrasă de redarea momentelor grave, de stările sufletești cu pedală tragică. Permanenta disponibilitate sensibilă pentru aspectele dramatice ale vieții a condiționat și tonul de revoltă nestăpînită, cu care artistul s-a integrat protestului social. Nenumăratele figuri de țărani, dar mai ales compozițiile sale grafice din seria «1907 » vădesc una din constantele artei lui Schweltzer Cumpăna: caldul umanism.

în peisaje, artistul pare că se eliberează de contracțiile dramatice, pentru a se abandona farmecului naturii sau poeziei citadine, pe care le știe evoca cu discreție și măsură. Fie că este vorba despre peisajele natale arge-șene, fie despre peisajele de fericită inspirație din insulele mării Egee, în fața desenelor lui Schweitzer Cumpăna simți bucuria calmă a întîlnirilor cu natura în constantele ei de echilibru și armonie.

Chiar dacă recenta expoziție din sala Dalles nu a cuprins o selecție întrutotul reprezentativă, trebuie remarcată atenția sporită acordată unul capitol pînă acum Insuficient valorificat din creația artistului. Avem alci în vedere frumoasa sultă de peisaje cgeeno, Impresionante prin cantitatea do lumină încorporată materiei picturale, prin respirația generoasă a sudului pe care nordicul Schweltzer Cumpăna a Intuit-o cu surprinzătoare fidelitate,

5-a vorbit deseori de vigoarea penelului acestui pictor cu înfățișare blindé, inslstîndu-so de asemenea asupra paletei salo bogata în tonuri calde, asupra pastel consistent hrănite, Este, într-a-devlr, în pictura Iul Schweltzer Cumpăna un fel do revoltă împotriva rețetelor convenționale șl reci ale academismului, poate tocmai pentru că șl-a făcut studiile de arfă într-o academie de modă veche, aceea din Berlin

RUDOLF SCHWEITZER CUMPĂNA: Tîrg la Sibiu - ulei

(1904—1908). De fapt se poate vorbi în pictura sa despre unele elemente expresioniste, elemente care privesc tocmai materia picturală care se încarcă șl se exaltă.
Există în pictura Iul Schweltxer Cumpăna un atașament declarat șl respectat cu statornicie pentru locurile natale, pentru tradiție. Simțim sinceritatea acestui atașament în comunicarea de fond dintre pictura sa și premisele tradiționale, comunicare servită, firesc, cu mijloacele do expresie pe care artistul șl le-a făurit.
Cu expoziția d© gravură a Iul Marcel Ollnescu, Intitulată a Sub semnul micului ». pătrundem în-ţr*un adevărat microcosm plastic în care pot ti îmîlnlt© numeroase reflexe ale jumătății de veac în care s-a desfășurat activitatea artistului. In sala do la subsolul Ateneului, cele o sută cincizeci șl șapte do lucrări executate în tehnici diferite șl abordînd subiecte dintre cele mai variat© nl l-au descoperit pe Marcel Ollnescu ca pe un neobosit căutător de
forme noi. permanent preocupat să găsească mijloace de expresie potrivite sensibilității sale» de o prospețime tinerească» ochiului său iscoditor, latâ-l cum se autodefinește în prefața catalogului: « Dacă la începutul carierei mele de gravor, m-am silit să continui activitatea înaintașilor mei întru meserie, țăranii gravori de la Hășdate șl Nlcula și călugării de la mînăstlrea Neamțului, pe linia tradițiilor unul bun ilustrator do texte, am înțeles pe urma că miturile, car© dădeau năvală în gîndurlle șl fanteziile mele, nu trebuie numai să ilustreze un text, ... ci gravurile să constituie prin ele înseși miturile sub care viața nl se înfățișează astăzi. Dar n-am avut șl nici nu am pretenția de a ti deschizător de drumuri sau creator do « Isme » artistice, ci numai do a fl un continuator evoluat al țăranului artist. ..
lată do ce veți găsi în această expoziție foarte multe încercări caro poato dăunează « stilului » c© se zice că ar trobul să caracterizeze opera unul artist, pentru că am renunțat la stil, care m-ar tl anchilozat artisticește, în favoarea sincerității șl a veșnicei

*

MARCEL OLINESCU: Motiv popular — xilogravură

SEVER MERMEZE: Legenda Iul Drago? — ulei

căutări, care îmi neliniștesc sufletul. »
Dacă în gravurile mai vechi, contingențele cu xilogravurile țărănești sînt foarte evidente, este de notat că aceste contingențe privesc nu motivele, nici compozițiile, ci modul de săpare a lemnului și un anume raport dintre negru șl alb, în cadrul unei atitudini comune față de Imagine. Cu alte cuvinte, caracterul autohton al gravurilor lui Ollnescu nu decurge dlntr-o mimare formală a operei țărănești, ci dlntr-o înrudire congenitală valorificată pe planul expresiei plastice,
O perioadă de fericite realizări este aceea a anilor 1934—1938, cînd, pe plăci din lemn de cireș, artistul a săpat o remar cabilă sultă Inspirată din povestiri
șl eresuri populare (fdt frumos fl balaurul, La poarta ralului, Pdunașul codrilor, Cina cea da roind, Sfinivi lila etc.), In general de mici dimensiuni, eccito lucrări
rețin atenția atît prin căldura expresiei cît șl prin acuratețea ți finețea detaliilor în care «o
recunoii necontrafăcuţo, sursele țărănești de Inspirația,
Dar Marcel Ollnescu nu 1*1 oprit alci, Expoziție ne*a îngăduit

să-l urmărim pe drumul numeroaselor sale căutări de ordin tehnic șl tematic. Dintre numeroasele lucrări care pot ilustra aceste afirmații vom nota Un om prea mare pentru o lume prea mică, remarcabilă efigie pentru Don Quichote, Luchian, portret de un rar dramatism, Construcții noi, Case în Schei, Cidamene, delicat omagiu în culori, Veverițe, în care ne întîmpină prospețimea unul jucăuș ritm decorativ, preluat din ouăle încondeiate.

Este neîndoielnic că în toate
aceste lucrări, oricît de diferite» oricît de Inegale în ce privește calitatea, pulsează una șl aceeași prezență, că se poate vorbi deci despre un stil al gravorului OII-ncscu, Important este mal ales faptul că acest stil nu apare ca o pecete, că nu este, adică, o
rețet
do creație ; este marca
4
Interioară a unei personalități pe cai a căutările nu o dezorientează, dimpotrivă, o definesc mai mult.

À

In mul picturii lui s«y«r Marine.· fnch«l«r)l, pot ,k part
u-
premature, întrucîc artistu se află m plină fază de ebulitiune» recenta expoziție personala (sala artă din B-duI Ma-o mărturie a din ultima vreme, dar nu începător anul 1953), Sever acuzat de-a lungul galeriilor de gheru) fiind țărilor sale Pictor tînăr (expune dn Mermeze a timpului o constantă preocupare pentru problemele de structură a Imaginii picturale, reaKxtnd cîteodată lucrări ce s-au Impus atenției. Abandonînd aproape total formele tradiționale ale picturii figurative» el încearcă acum o pictură de sugestie barată îndeosebi pe efectele materiale aie straturilor de culoare, a căror consiss tență este sporită uneori cu ajutorul nisipului. Se poate spune că pictura tul Sever Mermexe dispune do un real simț al materiei, de o anumită forța în expresie. Lipsește însă acea rigoare a concepției care transformă o lucrare într-o operi de artă șl o expcь alțle într-un ansamblu convingător. Nu puține sînt lucrările tn rare identificăm acciaenutul unor fue de execuție» Ou exemplu compoziția In oștoptun h care eиe evident că Integrarea dese-

TEODOR DAN : Nereju II - ule!

VLADIMIR PREDESCU : Înotător — marmură

nulul realist, reprezentînd o femeie, s-a produs ad-hoc. Dincolo de această lipsă de consistență Ideati vă, cu urmări pe planul expresiei, expoziția în discuție reușește — orlcît ar părea de ciudat — să ne convingă de talentul expozantului. Dar, ca în toate îndeletnicirile artistice, talentul nu reprezintă decît o condiție inițiali.

★

Preocupat dc asemenea do Investigare» unor noi posibilități do expresie, Teodor Dan încearcă •i transmiti Impresiile salo do editorie misei picturale în mod direct, ca o vibrație lirici firi demente figurativ®. (Expoziția personali în sala din Calea Victoriei.) Migrați» spre abstract nu se justifică Incfi prlntr-o strînsi logică a compoziției, prin diaîogui do mase croma ileo, Schemei® par arbitrare, Uri ил raport caural cu mo tivul d« inspirați· Invocat în titluri Aparwnț, pe pan for mat acoattl Ivituri există, dar ea >.-4 »>i opere.îl In fond. Desi· gur. nu avem drop.ui sa sus* pectăui sine® Ratea emoțlj) unul arche ; teca чo putem îniă pretinde e.t· c riguroasă motivare plastic» a operei prezentate In

vocînd, de exemplu, teme de inspirație folclorică (Din Maramureș, Nereju I —IV), Teodor Dan nu reușește să ne transmită nimic concludent în acest sens, nici sugestia generoasă a cadrului uman, nici incantația peisagistică, nici măcar modesta monedă curentă o pretextelor decorative,

★

Cele cincisprezece « pietre » cu caro sculptorul Vladimir Prodoscu s-a înfățișat publicului la prima β·α expoziție (sala Kallndoru) reprezintă mal mult deck o simplă sumă de lucrări realizate în ultimii ani. Ele sînt expresia do maturitate a unui artist care, cu prețul unor mari eforturi, a știut să se redescopere. Lucrările expuso nu răspund unei unități do aparență, dar la o analiză ațontă so vădesc îndeaproape înrudita, au un numitor comun. Alogîndu-șl matonaie dintre cele mal nobile (marmură verde do halii marmură nabrazină, mirmurl grecească, marmură neagră d® Moneasa etc.), Vladimir Predetcu u urmărit în vmp stabilirea unul armonios co-loi.vltj între idee, formă și materie, Ad cetind ι-so folclorului» ol a știut să evite sugestiile facile, preferind motivelor proprlu-îk toiçíorlço
dinamica lăuntrică, raportul logic dintre datul ideativ și emoțional și forma plăsmuită.

în lucrarea Stilp, grav interiorizată, încremenită în propria-i smerenie, recunoșteam o atitudine specific țărănească de înțeleaptă contemplare în fața marilor întrebări ale vieții șl morțll. Tăierea în planuri largi răspunde aici împăcărilor calme, aslgurînd dilatarea formei circumscrise în piatră pînă la dimensiunile simbolului. Idoea alunecării, a fluidului dinamic revine deseori în sculptura Iul Vladimir Pied eseu, ca o obsesie a mișcării, mereu echilibrată prin obsesia antinomică a ropaosulul. Tocmai din această confruntare decurge expresia concentrată a multor lucrări, notabile atît prin logica subtilă a compo-xitleli cîc șl prin calitatea sugestiva» vibrantă, a suprafețelor, Lucrarea Paus, poaț© cea ma| concludentă din întreaga expoziție, îșl rotunjește În spațiu volumele încremenit© în piatră, dar mereu tensionate |gynțrk Iminența ’dkÎi po*lbUo‘ Valorificînd șl ^al tățlte expresive ale unul mau-p uitír’iy '? de,Pretențl0lt· t0,n' F? йидiщ (marmură neagță de Moneaia, cu vinișoare eibe) duce înu și nul departe această pi «ocupar© vădind — așa cum sub-
liniazâ și prefața catalogului, semnată de Eugen Schileru — apartenența sculptorului la universul artistic modern.

Dar opțiunea lut Vladimir Pre-descu pentru arta modernă se dovedește a nu fi o simpla preferință accidentală. Lucrările expuse sînt treptele solide ale unei evoluții ; rădăcinile ei trebuie căutate pe de o parte în tradițiile pietrarilor din ținutul Buzăului» pe de altă parte în experiențele artistului» analist sensibil șl lucid al modalităților estetice proprii veacului XX.

★

Aceeași echilibrare organică dintre tradițional șl modern caracterizează creaț a pictorului Con-¿antin Biendea (galeriile de artă din B-dul Nicolao Bâlcescu). Sînt proprii picturii Iul Biendea. înainte de toate o calmă tandrețe, un Oor liric optimist și senin, un sens al echilibrului, al armoniei și discreției. Dupa mal mulțl зпi de căutări, lungă vreme tributar unei formații de academie în-tbzii'5, artistul >a redescoperit» oferlndu-se în recenta expoziție într-o ipostază nouă, temeinic motivată îniă, emoționant convingătoare. Fiu a| sacului, crescut

CRONICA PLASTICA
CONSTANTIN BLENDEA: Intimitate — ulei
ADAM BĂLȚATU: Din Dobrogea (1925-1928) - ulei
insă și format în mediul citadin, Constantin Blendea șl-a păstrat nealterată sensibilitatea frustă a omului de la țară, dar s-a pătruns de dinamica proprie veacului, retina sa acomodîndu-se relațiilor moderne de forma șl culoare, în fața tablourilor sale de acum, este necesar să ne amintim ucenicia sa de pictor monumentalist pentru a înțelege rigoarea organizărilor compoziționale, siguranța distribuției suprafețelor largi, ritmurile generoase și învăluitoare. Hrănit din amintirile artel populare, el nu simte nici un moment nevoia să preia recuzita ornamentală i acesteia — așa cum dese ori s-a întâmplat, în ultimul timp, cu vînătorli de folclorismi Tra» diționa! în pictura Iul Blendea este nu moti ul citat pe deasupra, ci sensul decantărilor purifica-юare, al formelor sublimate, împinse la pragul abstracțiunii, dar păstrate în perimetrul accesibilității sensibile, al comunicărilor afective. Folosind o bogată paletă de tonuri aerate, ordonate în arhitecturi muzicale» pictura Iul Constantin Blendea este do fapt o mutație a realității în lumea reveriilor lucide, în care spiritul de ordine redistribuia formele șl raporturile cromatice în acord cu diapazonul afectiv al artlstulyl,
Peisajele sale (Nucii, Pădureț Satul, Căsuțe) rețin îndelung atenția prin noblețea transpunerii, prin consonanța lăuntrică, de substanță poetică și muzicală deopotrivă, cu cadrul reprezentat. Cu totul remarcabile ni se par lucrările inspirate din viața satului : Vecinele, Compoziție pe roșu, Sărbătoare^ în care procesul de esențializare a Imaginii răspunde conținutului de ritual al temelor abor-
pictura moduri prima
spune cã în coexistă două expresie. în simplificări succesive,
date.
Se poate lui Blendea diferite do etapă, prin
artistul reduce imaginea tratată la esențial, rețlnînd structurile generale de formă șl culoare pe care le Integrează unor arhitecturi armonice în etapa sauundă, imaginea se autooxpllcă cu ajutorul unul desen, la rîndul iul decantat, care se oprește numai asupra regiunilor chele,
dolelnk expoziția Iul Constantin Blendea a foit una dintre cele mal Neîn-
atrăgătoare propuneri în favoarea sintezei tradițional-modern din cîte ı-au vehiculat la noi în ultima vreme, Seriozitatea șl probitatea morală ce-l caractorlzeaz garanții alo succeselor salo viitoare.
VAIILt PRAGUL

RETROSPECTIVA ADAM
BĂLȚATU

Selecție reprezentativă din opera de peste 1500 de lucrări a pictorului, retrospectiva Adam Bălțatu a în
cununat o jumătate de veac de activitate, însuflețită de o nobilă dragoste pentru artă. Coleg cu Aurel Băeșu, a început să expună încă din 1916, la lași, pe cînd era student. De-a lungul anilor a avut apoi 1
expoziții personale, bucu-
rîndu-se adesea de aprecieri elo
gioase în cronicile vremii, care
relevau « senzația de plinătate și forță » a lucrărilor, compoziția « simplă, nocăutată », varietatea
sublocteloi, onestitatea execuției,

echilibrul și soliditatea gîndlrll plastice în tablourile salo apărea « o notă de reținere, cu o nuanță
melancolică, do modestie, de ana
liză Iscoditoare, avînd la bază o
observația |uscă șl experiența unei practici caro a încercat multe și a reținut co se cuvine ». . (G, Oprcscu, 1935).
Ar ta iul Adam Bălțatu are, înainte do toate, așa cum no a dovedit-o această amplă retrospectivă, o •Implicato vucorlțoaro, o outen
tică vibrație linca, un sentiment odihnitor, de pace și liniște. Blîndetea și duioșia, proprii temperamentului său. ca și o ușoara notă de nostalgie, transpar în lucrările acestui rapsod al frumuseților meleagurilor românești. Artistul a fost atras de priveliștile cu căsuțe umile de la marginea târgurilor de provincie, de ulițele satelor, de colțurile liniștite de natura, ca șl de forfota mulțimii din iarmaroace și piețe, pe iînla unei tradiții binecunoscute. Adam Bălțatu nu e un imaginativ, cl un meditativ care caută aspectul poetic al realității, în fața căreia efuziunile sale lirice se materializează prin surdlnîzarea culorilor prin înlăturarea oricărei stridențe. Colorist subtil, dublat de un bun desenator, Balța;u a preferat întotdeauna armoniile sobre; arta sa este discretă învăluitoare. A avut o evoluție fireasca, făi i cotituri și brusc© schimbări de viziune, rămînînd sincer cu sine «M-a interesat îndeosebi calitatea emoției, nu violența el », declara pictorul în catalogul retrospectivei t.te profesiunea de credință pe depiin confirmată do expoziția sa
MAKIN HiHaLACHE

NOTE · INFORMAȚII

Expoziția pictorului Alexandru Cumpătă (galeriile de artă din Bd. Magheru, noiembrie-decem-brie 1967) a cuprins 21 de lucrări — pictură în ulei (compoziții, portrete, peisaje, flori, naturi moarte). Acest ansamblu vădea variatele și temeinicele preocupări ale artistului în domeniul expresiei plastice. Am reținut, în special, câteva titluri : peisajul panoramic Plaiuri, remarcabil prin simpli-
ALEXANDRU CUMPĂTĂ: Plaiuri — ulei
tatea compoziției și severitatea cromatică; Cobzarul, chip impresionant, dominat de un suflu tragic sau Țăranca, a cărei punere în pagină îi conferă o monumentalitate ce o înrudește cu unele portrete votive.

Pictoriță și graficiană cu o activitate de peste două decenii, Tanla Bailia/re a deschis (galeriile din calea Victoriei, octombrle-nolembrîe 1967) a cinda expoziție.
TIA PELTZ :
In tuș
în așteptare — desen
TANIA BAILLAYRE: Anotimpuri; Piatra Neamț — gravură
Cele 35 lucrări (peisaje, flori, compoziții), executate în acuarelă, cărbune, tuș, xilo și linogravură, vădind varietate tematică și virtuozitate tehnică, se înscriu într-o viziune realistă, susținută cu consecvență.

La a treia expoziție personală (galeriile din bd. Magheru, noiem-bnedecembrie 1967), pictorul
EUGEN CRĂCIUN : Mișcare florală — ulei
Eugen Crăciun a prezentat 19 lucrări în ulei, grupate, în majoritate, în cicluri (Muzica, Iarna, Plantele). Lucrările, elaborate într-o

viziune decorativă și investite, în general, cu intenții simbolice, ilustrează o fază mai interesantă în evoluția artistului.
Tia Peltz a expus în holul Teatrului de Comedie (octombrie-noiembrie 1967) 35 de lucrări (monotipuri și desene îu tuș). Acestea alcătuiau o galerie de figuri și atitudini caracteristice, înregistrate în jurnalul plastic al artistei.
R. I.
Deschisă inițial la Muzeul din Tulcea, apoi la Babadag, Medgidia și Constanța, expoziția retrospectivă Gheorghe Sârbu (1883 — 1955) a fost organizată, de asemenea, la București, în cursul lunii noiembrie, la Clubul Uzinelor Grivița Roșie. Selecția celor 40 de uleiuri (peisaje, portrete, compoziții), inspirate în cea mai mare parte din viața Deltei, a fost reprezentativă pentru activitatea îndelungată și rodnică a artistului.
H. H.
Universul do creație din expoziția de debut a lui Florin Maxa (galeriile de artă — Cluj) ne-a apărut, dacă nu deosebit de bogat, In orice caz dramatic, plin de fri-mîntărl. Am reținut scria de lucrări care au ca pretext micro șl Infrastructura regnurilor, Intr-o încercare do a releva amănunte do oarecare farmec ale realității obiective, pe caro ochiul le Ignoră adesea (Structura, ñiostructurd I șl II). Expoziția a cuprins șl lucrări In caro pictura pierde In fond atributele sale esențiale. Este vorba în primul rînd de Configurația, în care ostentativa renunțare la desen ca șl elaborarea cromatică înțlm-plătoare nu pot trece neobservate. Ingredientele bizare (o tigaie, cule. Urmă I), pe caro autorul Io Intro-,'al,ywi1 lucrarea. In Slittmatltirl, lucrar* (tndIU c» o replică a machetelor elaborate de arhltecțl, suprafața accidentată a pmiol și corpurile In relief adău-nu ,poc ^nobila cromatic o idee, altfel, generoasă.
La recenta sa expoziție de la galeriile de artă din Cluj, A. Vemes a prezentat transpuneri în ulei ale unor lucrări expuse, în urmă cu un an, în acuarelă- Progresele sînt modeste și nu motivează, la un interval așa de scurt, recenta expoziție, in afara unor tablouri mai adîncite, cu evidente calități (Peisaj de iarnă, Interior țărănesc, Pasajul scărilor), restul uleiurilor, lucrate într-o gamă crudă, cu străluciri su perii oale, care denunță inconsecvențele, sînt, de tot, etape de laborator.
Fapt relevabil pentru un debutant, în expoziția lui Ștefan Kancsura (galeriile de artă — Cluj) universul de valori ne-a apărut unitar și statornic, rezolvarea cromatică amintind permanent sonoritatea și savoarea acordurilor muzicale. Un echilibru se degajă din ritmul decorativ al acestei picturi. De pildă» în Zumzet ni se propune o soluție ingenioasă pentru modularea verdelui. Mai dinamică» ordinea registrelor cromatice se bazează, în Constelații, pe potențarea reciprocă a unor nuanțe diverse.
Obiectele de orfèvrerie induse în număr mare în expoziția lui Canol Fuhrmann (galeriile da artă din Cluj) aparțin unor categorii diverse ale genului : tăvi și pocale» podoabe (coliere, brățări. Inele» broșe» cercei). Execuția este de o minuție cu adevărat artizanală, iar condiția tehnică a lucrărilor — excelentă. Artistul își ornamentează cu îndemânare piesele cu figuri umane stilizate în chip felurit, cu forme geometrice» cu pálmete și măști de teatru» animale, grifoni și păsări fantastice» Inventivitatea plastică propriului șl originalitatea formelor se recunosc însă cu greu în lucrări care au totdeauna un pronunțat caracter funcțional. Materialele predilecte - arama șl alama; cîteva lucrări mai puțin reușite în fler forjat șl fler bătut.

MIRCEA TOCA
Printre manifestările de arta contemporană organizate în ultima vreme ia muzeul din Miercurea — * ...

Oue se numiră și expozițiile EH· sabetcî Bòdis din Tîrgu Mureș și losif Mătyâs din Petroșani. Elisa-beta Bódis a prezentat zece tapiserii și 26 acuarele. Expoziția losif Mâtyăs a cuprins 24 uleiuri, 8 xilogravuri și patru desene.
Recent, galeriile de artă din Timișoara au găzduit expoziția retrospectiva a pictorului Oscar Szuhanek, organizata cu prilejul celei de a 80-a aniversări a artistului. Expoziția a cuprins 29 de lucrări (peisaje și portrete).
La aceleași galerii a fost deschisă, între 26 noiembrie și 16 decembrie, expoziția Aurel Breileanu, cuprinzând 23 de lucrări de pictură.
La prima sa expoziție (sala Arta — Brașov) Bianca Podea a reconstituit, în pasteluri de un marc rafinament al concepției șl execuției. spectacolul vieții, alăturînd festiv momente din vechi obiceiuri populare românești (ciclul Muntele Căina) momentelor din cotidian (Crup coral) și clipelor de intimi relaxare (balansoarul) — totdeauna cu impliciti atitudine filozofica. In
acest context Imaginile capiti ade-
sea o funcție simbolică.
Prezență, pini deunizi, mal mult Intlmplitoare, Mihail Petrescu a-a reafirmat In viața artistici brașo-veani cu o închegată expoziție de acuarele (sala Arta), Preocupările artistului se plasează dincolo de transcrierea senzorialului și capătă, astfel, dnd ecoul unui imn pigln (Seord pe Ceahlău), cînd rezonanța muzicală a unui ritm decorativ vioi (Coif de grădină) ori calm ordonat (Îndiguiri la fi or cea),
în expoziția Marianei Băbușanu (galeriile de artă din Ploiești), ansamblul lucrărilor s-a închegat unitar într-o viziune care atestă formația de artist decorator a expozantei. în compozițiile sale se citesc cîteodată ecouri din stilistica populară. Multe din lucrări, executate în acuarelă, sînt studii pentru vitraliu ori ceramică, unele dintre ele fiind transpuse în material definitiv (panourile ceramice).
P. POPOVICI
Expoziția Otto Briese (muzeul din Roman) a constituit un pios omagiu adus unuia din artiștii care, în prima jumătate de veac, au ilustrat tradițiile picturii ieșene. Lucrările expuse — ca Iarna în Făget, Casa din Albinești, Dezghețul pe Bega, Ruine după război, peisajele de la Agapia și Văratic și altele, printre care mai amintim unele din florile pictate în ultimii ani de viață, — poartă un mesaj grav, de adîncă omenie.
LP.
OTTO BRIESE: Ocheșdc — ulei
*
Expoziția de deiene a Iul Invan Vigh (Suceava — Cai» de cultură) ne-a dezvăluit, dincolo do migala execuției, un efort do glndlre. Artistul caută să no Introducă în Intimitatea materiei : elementul mineral este pui în lumină ca în fața unul ipectroscop, vegetalul ie descompune Yn linii ovale șl în pete pentru a sugera procesele
ISTVAN VIGH : Secetă - tuș
Sala Victoria din lași a găzduit a cincia expoziție a pictorului Adrian Podoleanu, cuprinzînd cincizeci de lucrări în ulei. Remarcabile sub aspectul unității stilistice și bogate în sensuri ne-au apărut, în

primul rînd, peisajele moldovene. în portret, artistul afirmă prezența spiritualității creatoare a omului, a frumuseții lui dincolo de segmentul de timp al unei trăiri individuale.

ADRIAN PODOLEANU; Pensule șl flori — ulei

fot la sala Victoria a fost deschisă expoziția Nicolao Mztyus. Artistul a prezentat 40 do lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje șl naturi moarte).

Red.

DONAȚIA MICAELA ELEUTHERIADE

După organizarea de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Arta și Uniunea Artiștilor Plastici a expoziției retrospective de pictură Micaela Eleutheriade (prezentată succesiv la București, Bacău, Roman, Rîmnicu Sărat, Ploiești, Brașov, Tîrgu Mureș, Cluj, Timișoara), artista a donat Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă o colecție de 51 lucrări de pictură în ulei, pentru a fi transmise Muzeului de Artă al Republicii.

vitale. Ca factură, aparent neobișnuite, desenele lui Vigh nu sînt străine de ceea ce în arta populară reprezintă cusăturile geometrice de pe cămășile țărănești.

MICAELA ELEUTHERIADE: Drum abrupt ia Babadag— ulei

Colecții donată statului acoperă o perioadă de patru decenii de activitate (1925—1966), lucrările ilustrind, prin diverse genuri (peisaje» natură moartă, interioare, fiori etc.), etapele de evoluție ale artistei șî» totodată» « geografia > si poetică. Printre lucrările donate
se află Potîrnîche (1942) — expusă în prezent la Muzeul de artă al Republicii»—Bdiot cu vîoard (1926)» Nud culcat (1927), Interior cu ușa deschisa (1928). Compoziție (1966). Caro Lyon (1925). Curte și case. Paris (1926), Circiuma
lui Mamut. Salde (1936), Siena (t938L Veneția — Canal Gronde (1938), Grădină Ia Sighișoara (1940), Vedere din București (1955). Cose la Tulcca (1957). Carieră manuală,
Valea Rea (1958). Praga (1964). Babadag. casa unde am locuit (1965), Herudeea pe înserat (1965).

H, H.

RECENZII

COBORÎREA LA IZVOARE

NOTE PE MARGINEA UNEI CĂRȚI DESPRE CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Trei «tineri sexagenari», cum se numesc singuri, nu fără oarecare cochetărie, Petru Comar-nescu, Mircea Eliade și Ionel Jianu au tipărit în editura ARTED (Editions d'Art, Paris, 1967) volumul Témoignages sur Brâncuși (Mărturii despre Brâncuși).

Părerile lui Petru Comarnescu și Ionel Jianu sînt destul de cunoscute, așa încît nu vom stărui asupra lor. Subliniem doar faptul că și unul și celălalt figurează printre interpreti lui Brâncuși, recunoscuți pe plan european și — am putea spune — mondial.

Rimine să ne ocupăm mai îndeaproape de eseul lui Mircea Eliade, Brâncuși și mitologiile. Aces-
ta ni se pare fecund în măsura în
Interesant și
re deschide
o nouă perspectivă de situare în timp și de interpretare, în lumina altor dimensiuni, a creației brâncușiene. Considerațiile lui Mircea Ellade își au punctul de plecare în pasionanta controversă, cum el

însuși o numește, în jurul cazului Brâncuși. Termenii acestei controverse sînt următorii ; Constantin Brâncuși, trăind o jumătate de secol în Paris, a rămas totuși, în pofida tuturor ispitelor și a revoluțiilor artistice, un țăran de la poalele Carpa;Hor, cum susțin unii, sau este, ceea ce toată ¡urnea știe că este, grație Influențelor exercitate asupra Iul de țcoaia Parisului șl de descoperirea artelor exotice, mal ales a sculpturii șl a măștilor africane, așa cum afirmă criticul american do artă Sidney Celiti
Punctul do vedere al Iul Mircoa Eliade se situează, cum de altfel era de așteptat de la un remarcabil filozof al mitologiilor, dincolo de această simplificare, supl-ritor de îngustă. Pentru ei, B rin cu șl este șl țăran din Carpati — șl In această calitate, expresie majoré « glndirli orUHico românești -* și artist al orașului lumină, de universali șl indiscutabilă valoare. Contrar susținerilor Iul Sidney Geist, anume, că Influența Școlii de la Paris a fost decisivă In formația iui Brâncuși, « In tirnp ce Influența artei spulare românești este Inexistentă >, Eliade arate, cu spirit de finețe, cum capodoperele sculpturii brâncușiene —uneori șl numirile lor (milastra)—* sini solidare cu « universul for-pMike și ai mitologiei
populare române ». Aceasta însemnează că viziunea plastică a lui Brâncuși — și prin acest aspect a întruchipat dimensiunea universalității — se constituie dincolo de școala de sculptură pariziana și dincolo de motivele artei populare românești.
Este, dacă vreți, și una și alta, amîndouă la un loc, și este, mai ales, sinteza creatoare, ce le cuprinde și le topește la flacăra geniului său plăsmuitor de forme pure și transcendente. « Altfel spus, scrie Mircea Eliade, așa zisele influențe ar fi suscitat un fel de anamneză, care a dus prin forța lucrurilor la o auto-descoperire. Întîlnirea cu creațiile avangărzii pariziene sau cu cele ale lumii arhaice (Africa) ar fi declanșat o mișcare de « interiorizare », de întoarcere spre o lume secretă și de neuitat, lume totodată a copilăriei și a imaginarului ... El a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice
— cele ale artei populare a propriei sale țări ca și cele ale protoistorie! balcanice și mediteraneene, ale artei primitive, africană sau oceanică — este adînc
îngropată în trecut. »
Pe firul acestor considerații, Mircea Ellade coboară urcînd, dacă ni se permite această expresie paradoxală, la înseși obîrșiile artei lui Brâncuși, la izvorul formelor plastice « pe care se simțea capabil să le creeze ». în această perspectivă, « în loc să reproducă universurile plastice ale artei populare românești sau africane », el s-a străduit să Interiorizeze
propria sa experiență de viață, izbutind să regăsească « prezența în fața lumii » specifică omului arhaic, fie el «vînătordln paleoliticul inferior sau agricultor din neoliticul mediteranean, carpato-danu· bien sau african », Este aceasta - In termeni specifici brâncușleni - transpunerea In ttarea de a putea face lucrurile. In cazul dat, această transpunere coincide cu starea do creație a omului arhaic, cu ceea ce Mircoa Ellade numește «la présence au monde» a acestuia. Or, geniul sculptural al Iul Brâncuși, după autorul nostru, constă tocmai în faptul de a fi știut ciuta șl g&sl « Izvorul » formelor pe caro ora în stare — prin nu știu ce afinități comunitare — să Io modeleze.
Duoi Brâncuși, așadar, nu creațiile folclorice sau etnografice sînt capabile »l reînnoiască șl să îmbogățească arta modernă, cl sur-se/o,

Izvoarele acestora, pe care le-a descoperit prin ceea ce Mircea Ellade numește figurat și sugestiv «deiceniui ad Inferes . ,
Coborîrea spre origini se face, ia Brâncuși, prin « Interiorizare » șl « imersiune » în profunzimi, scrie Mircea Eliade, tendințe care fac parte din Zeitgeist-ul începutului de veac, pentru circumscrierea căruia autorul citează pe Freud (explorarea inconștientului), pe Jung (inconștientul colectiv), Emil Racoviță (fauna « fosilelor vii », a cavernelor), Lévy-Bruhl (mentalitatea primitivă).
Brâncuși, notează Eliade, era contemporan cu această tendință spre « interiorizare » și spre căutarea « adîncurilor », contemporan cu « interesul pasionat pentru studiile primitive, preistorice și preraționale ale creativității umane ».
Prin valențele numitei contemporaneități, Brâncuși se înscrie în momentul istoric, în epocă, pe care o fecundează însă cu zestrea lui spirituală de țăran de la poalele Carpaților. Fără conjugarea cu aceste potențe, epoca, momentul istoric, cadrul tem-poric al existenței ar fi pustiu și sterp. Zestrea cugetului carpatic i-a dat lui Brâncuși pathosul universalității.
Coborînd pe firul timpului în zona zămislitoare de forme originare a «izvoarelor », aplicîndu-și în același timp terapeutica « interiorizării » și a « adîncurilor », Brâncuși, scrie Mircea Eliade, apare pe de o parte extraordinar de nou, iar pe de altă parte, prin unele din operele sale, solidar cu «creațiile artistice preistorice, țărănești sau etnografice ».
Cele arătate situează fenomenul Brâncuși în epocă, dar nu-l explică, fapt de care Eliade își dă perfect de bine seama, cînd scrie: «Desigur, aceasta nu explică geniul Iul Brâncuși, nici opera sa », Ne ajută doar să-l precizăm coordonatele.
Brâncușl-sculptorul. adică demiurgul formelor pure șl nimbata de lumina desăvîrșirll, se revelează în contact cu materialele șl mal ales în fața pietrei, Brâncuși «se apropie do anumite pietre, ne previne Ellade, cu reverența exaltată șl anxioasă totodată a unuia pentru care un astfel do element ar manifesta o putere sacră, ar constitui o hlerofanle. Nu vom ști niciodată în ce univers Imaginar se mișca Brâncuși în cursul lungului timp al muncii de șlefuire, Dar această prelungită Intimitate cu piatra încuraja. desigur, «reveriile materiei» analizate în mod strălucit de G. Bachelard. Era un fel de cufundare într-o lume o profunzimilor în care piatra, « materia » P1’11 excelență, se revela mlste-• loază, fiindcă încorpora sacrali-tațea. forța, șansa, Descoperind «materia» ca sursă șl loc al epifanîilor și semnificațiilor religioase, Brâncuși a putut regăsi sau ghici emoțiile și inspirația unui artist din timpurile arhaice ». Dar el venea la această întîlnire încărcat și îmbogățit cu cele mai înaintate experiențe de tehnica plastică, cu cele mai cutezătoare cuceriri ale avangardei artistice contemporane. Din această sinteză unică prin frumusețea ei creatoare, a țîșnit geniul sculptural al lui Constantin Brâncuși, care a pornit, în creația sa, de la credința în primordialitatea materiei, materie care, în viziunea artistului, avea duhul ei. «Tăind piatra, scria Brâncuși, descoperim spiritul materiei, propria ei măsură. Mîna gîndește și urmează gîndirea materiei ».
Analizînd apoi — în chip de demonstrație pe concret a punctului său de vedere — cîteva din ciclurile operei brâncușiene, Mircea Eliade degajează, și aici are întreaga noastră adeziune, unele dimensiuni proprii și inalienabile ale creației marelui sculptor. între acestea, notăm : depășirea condi* ției umane, transcendența (în sens de proces al necontenitei depășiri), esența zborului, abolirea greutății»

libertatea cugetului démiurgie» transparența materiei, elanul ascendent al spiritului și căldura firească a vieții.
Brâncuși a năzuit și în mare parte a reușit să se mențină ca artist cît mai aproape de ritmurile șl căldura vieții, să stabilească un acord perfect între arta sa șl viață. De aceea, scria ei : « aș vrea să creez cum respir ». Și aceasta pentru a aduce oamenilor — prin creațiile sale — bucuria. Bucuria de a fl» bucuria de a trăi, bucuria de a se desăvîrși prin contemplarea Frumosului ©tern.
Pentru a realiza acest frumos» Brâncuși. scrie Ellade. «a operat o transmutație a materiei, mai precis el a efectuat o coinciden* tia oppositorum. căci în același obiect coincid « materia » și « zborul ». greutatea și negația ei ».
Am fi doric ca Mircea Eliade, cunoscîndu-i'so competența în macerie, să tl lămurit raporturile iui Brâncuși cu poetul tibetan Mllarepa.
In altă ordine de Idei, socotim că ar fi fost o admirabilă întregire a eseului sau conturarea sensibilității metafizice a Iul Brâncuși, care dă aura de dlstlncțiune a sculptorului român în peisajul plastic al lumii contemporane.
GRIGQRt FQPA
40
Û CONTRIBUȚII LA
O MAI
tUNĂ
CUNOAȘTERE A LUI BRÂNCUȘI
râncușl, în chiar
In 1967, cu ocaxla Colocviului Internațional tlua deschiderii lucrărilor, In 12 octombrie, apăreau trei valoroase omagii: Tinerejeo lui Brdncușl, de V. G. Paleolog (Editura Tineretului), Brâncuțl — Amintiri șl Exegete, de Petre Pandrea șl somptuosul album Brâncușl sau anonimatul geniului, al lui Dan HSullcă, ilustrat de fotografiile Iul Dan Eremia Grlgorescu (Editura « Meridiane »).
lati un bilanț care trebuie salutat cu toati gratitudinea. Vom încerca si facem o dare do seamă, transcriind notele noastre do lcc>
tur! și ocupîndu-ne, după cum se cuvine, în primul rînd de lucrarea aceluia care deține primatul cărților închinate Iul Brân-cușî pe plan mondial : V.G. Paleolog. Eșalonînd datele aparițiilor — 1938, 1944. 1947 — aceasta este cea de a patra contribuție adusă la descifrarea operei marelui creator. Este deopotrivă opera unul memorialist șl a unul om de litere, desprins din orbita cenaclului Macedonski. în 1910, « regele simbolismului românesc », pe un volum al său, numindu-l a Iubitul meu discipol șl amic », I se adresa ca « unuia ce pricepe mai bine decît oricare altul co c versul, limba română... ». Cum bine observa referentul și prefațatorul cărții, Petru Comarncscu, limba ramini are la Paleolog « iz de baladă oltenească, haz dc felul lui Ion Creangă șl forme cărturărești ce amintesc de Dlmlcrie Cantem ir », Din acest complex stilistic șl literar derivă, credem, acel șuvoi verbal uluitor, acel djar al fabulației binevenit într-o carte lansată de Editura Tineretului,
Vîrsu « catehismului naturii », cu evocările «ciobăni·! de seină la munte », vremea cînd baba Antohia din Gurenl l-a pus ia ioc brațul Iul Brăncușl « sărit din umăraș »; sau povestea Jldovchi-ței pilngămța, caro avea năravul «așa tam nlsim să vorbărlsească neîntrerupt »; descrierea blidului de la Tîrgu-Jiu, a grelelor începuturi la bolangerle, In acel « vlrtel de bolurl »; sau trasul clopotelor, simfonia bronzului, în legătură cu turnătorul Dimacb·, model totdeodată la Școala de Bele Arte din București (șl a cărui senzațională

fotografie a foit nu de mult publicată de F, Cornar· Htícu), tînt pagini cuceritoare.
Din ocnenșl perioadă и tribu* lațlllor aînt șl amintirile despre Brăncușl cîntlreț « voluntar » nu numai In corul Kirlac, dar și în corurile bisericilor Madona Dudu, Mavroghenl și, pentru o mal lungă durată, al capelei române din гиө Saint |nan da Beauvais din Park, undo η exercitat șl oficiul de paracliser, Pentru & Ilustra ultimul episod, se recurge firește la fotografia Iul Brăncușl învestmîn-tat în stihar, șl pe marginea acestei Imagini publicate pentru prima oară în fievuo roumaine d'hls· tolte do Гап, (nr. 1/1964), se fac ample comentarii și se adoptă chiar o atitudine negativă față de Victor N. Popp, dedicatari acestei Ilustrate, ocazlonînd emiterea afirmației greșite că Orgoliul (1905) șl Copul do copil (1906) ar înfățișa însăși pe copiii sus-numitului fost proprietar ai celor două lucrări. Popp însă, abia în 1910 se va căsători primind în dar do la sculptor minunatul Tors de marmură.
Atmosfera pariziană a anului 1910, cu prețioase referințe la scriitorii Grlgoro Gănescu, Maria Bongoscu sau la sculptorul Constantin Gănoscu sînt evocate pregnant șl cu competență; do aceea ne permitem totuși să semnalăm cîtcva mărunte erori; Cumințenia Pâmlntulul nu a fost cioplită în țară, din « granit carpatin », ci dintr-un calcar aflat în fostele catacombe alo Parisului,
acordată do opltropia Madona Dudu nu a încetat o dată cu sfîrșitul studiilor cralovone. Bursa va «înțărca » șl cu « miloaga» nu va mal merge — cum scrie V.G. Paleolog — abia mai tîrziu, deoarece arhivele orașului Cralova păstrează două documente ce adeveresc că epltropul Grccescu fusese împuternicit de Brâncușl, din Види-reștl — la 2.IV. 1899 și ia 21. III. 1900 — să-i ridice stipendiul.
Nu știm caro ar putea fi temeiul Informației că Bourdollo (înrudit chipurile cu Anastaso Slmu prin « spiță femolască » I) l-ar fi determinat pe colecționar să dos-noade « cele două noduri ale pungociului » ca să achiziționeze pentru muzeul lui, «proiectat în sîc Iul Kallnderu », Somnul și Portretul Iul DõrÜscu, Această cumpărare nu a fost nicidecum mijlocită do Bourdollo, ci de către criticul do artă N, Pora, așa cum a demonstrat recent Remua Nlculoscu. Do altfel nici muzeul Slmu nu fusese proiectat în 1909 sau 1910, do vreme ce, la 13 aprilie 1907, se putea citi în ziarul Secelul vestea că «domnul Slmu a început construcția din strada Mercur · unei frumoase clădiri în care se va instala un muzeu » pe care încă do pe atunci Incen-
ursa
l-ar fi « smîntînlt »
tro it » pe bineînțeles
ționn «ll*l dăruie oralului Види* royti », Mu se poate spune nici că Slmu, în trecerea lui prin Paris
Brăncușl cu un preț « ieftin », dnd и știe ci bustul Iul
DMscu fusese cumpărat cu suma de 1.000 franci aur, lucru pentru care artistul îl mulțumea la 10 noiembrie 1910 cu recunos*
tlnțl/
Regretăm cuvintele malițioase pe caro autorul cărții le are tocmai cu privire la puținii particulari datorită cărora avem astăzi în
țară citava ©per© de Brâncușl ; v,N, Popp sau A, Slmu. Chiar împotriva Aretiel Tătărăscu sînt invocau anumite motive de nemul-
țumlre care l-ar fi determinat pe sculptor să părăsească lucrările de la Tîrgu-Jlu; autorul uită însă să amintească dc participarea lui, alături de Inițiatori, la solemnitatea inaugurării monumentelor — fapt

de natură să desmintă așa-zlsa lui burzuluială. în octombrie 1938 a fost de altfel ultima oară cînd
Brăncușl și-a văzut țara.
Socotim do asemenea inutilă mențiunea « inedit » atribuită actului republicat la pag, 214, deoarece ei fusese anterior tipărit de Ștefan Roman, la 13 noiembrie 1966 în ziarul Înainte, dupi cum în același periodic cralovean profesorul Ion Scìntole publicase pentru întîia dată planșele apărute în cartea de față, sub nr. 23–24.
Trebuie să mai spunem că lectura este adesea îngreuiată de folosirea unor cuvinte al căror înțeles nu l-am putut afla nici în dicționarele curante: «apipiață, apipil, doască, gugulla, mizvilesc» ș.a. Dar dc bună seamă că meritele majore ale cărții Iul V.G. Palcoiog nu pot fi adumbrite de aceste Inadvertențe ori de un asemenea vocabular.
Cea do a doua contribuție apar ține Iscusitului jurist, sociolog șl eseist Petro Pandrea, care, au iod e-finlndu-so, se recomandă cu modestie ca fiind un « grefier al unul proces celebru Judecat do tribunalul plasticii șl filozofiei contemporane ». Scrisă cu vervă, cu spontaneitate, cu un umor adesea malițios, cartea aro valoarea unul documentar, fiind în maro parte stenograma unor convorbiri nocturne, a unor Thchroden purtate In acolo democrato urmașe ale « Saloanelor » do odinioară, devenite « laboratoare alo oitetlcll » : crîșmolo șl cafenelele din vechiul București, Memorialistica iul Petro Pandrea constă
• iumui Nicul«i«u, 0«wf</·//· ·ι Алімivм ; ?’и10Ан7и· nnimsine d'hiitoirs d· »4rt, ; i i *
1n rehtareaîntre/ederl,
in reflexiile 0 consi4er«țfiM sus-citate de anumite lecturi, de съп' tornpfafea artistici a unor oper^ șl, firește, de contactul direct cu creatorii,
Transcrierile tint ficute, cum nl se spune, cu rapiditate, dupi un înviorător duț matinal; șî departe de a fi numai Insemnirile unul umil grefier, tint ale unul Indernlnatec avccat oltean, in duda unor inerente deformici pro^ festónale ъ, Juristul consemnează fapte și Idei dintre cele mai in-ter otante, Sînt o serie de procese verbale, de « minute a ale « interogatoriului » 1a care a fost supus Constantin Brăncușl; iar autenticitatea lor rezidi. în faptul că ele au fost publicate mai întîi în caietul de literatură Me-rldlan (Cralova, aprilie 1943), reluate și dezvoltate apoi în volumul Portrete si Controverse (1945). Tot ceea ce urmează după această dată, trebuie așadar privit, cum mărturisește însuși autorul, din unghiul de vedere al uneî fidelități relative și aproximative (p.7, 11, 69, 77, 185, 188). Întîmplă-rile petrecute în acele nopți albe s-au estompat încă de mult. Poate că tocmai transcrierea tardivă a
unor atari convorbiri să fie pricina cîtorva erori de datar· sau de ortografiere: Viteilius nu a fost făcut în 1902, ci în 1898. Fotografia lui Brăncușl – turist apărută în 1907» în Luceafărul, este evident că nu poate fi din 1910. în ceea ce privește numele profesorului lui Brăncușl, sculptorul Marle-Jean-Antonin Mercié (așa cum apare scris în dicționare). Pandrea 11 ortografiază « Mercier » (p. 25, 114). iar V.G. Paleolog îi reboiează cu prenumele « Ma-rlus-Antoine » (p.128, 149).· Ambii autori transcriu de asemenea greșit numele Taniel Rașevskala, nu-mind-o cînd Sașevskaia, cînd Ga ștvskala, însă In timp ce Pandrea relevă că cel ore a ocazionat comanda monumentului funerar al acesteia. Sdrutul,din cimitirul Mont-far nasse, a fost doctorul român larbe –V.G. Paleolog înlocuiește persoana savantului de la tulul Pasteur, cu aceea a Intrepld și imaginar pilot rlcan (p. 142)»

Inexplicabilă ni se pare astă dată ia Petre Pandrea -rigla unei fecioare defuncte: fiica
Insti· unul am··
-· do apa tul Petro SUnoscu, drept inspiratoare a Rugdcîunii do la Buzău (p. 114, 154). cită vreme sub lespedea mormintului nu se află decît singura raclă a colul mort fără urmașL · ·
Ette desigur Interesant de urmărit tocmai reluarea acelorași fapte, • unor împf «furări identice, rodate aiiornaciv de cel doi autori : atmos·

pe ucetîîc
turitate. înregistrăm cr.e-?e amen-
Michelangelo și Rodin.
Petre Pandrea cl vece seu! peor puțin deforraxt
os·
dizioni și Bristcuși, doctorul Paul Alexandre. ar fi fost de origină română. Ni se confirmi de asemenea împrejurarea ci, în 1933, ђгіпсщі a vrut să realizeze un monument în București — prilej
scriitorului cu V.G, Paleolog și L Sdnuîe, în legătură cu geneza și simbolurile Posdre/ Măiestre, zburătoare fără somn care i-ar fi călăuzH pe Făt Frumos spre Ileana Coslnzeana , . . In sprijinul tezei sale, juristul Pandrea aduce proba testimonială a lui Peter Ueagoe al cărui roman The Seine ύ(Мыцшмип, * construit ca un mozaice, esta fragmentar incor-
catul lui Brinali h· sprijini ц*~ áàr pledoaria literari pe miau-rule romancierului american de orient română, fi atunci dod punctele lor de vedere coincid, firește ci amintirile amindurora

’ COLECȚIA „artiști plastici CONTEMPORANI''

Realizat »ntr>vn perfect unison de Dan Hăerfică și Dan Ere mi a GrigorescünBrc.Tcují este
un exetrpfo de ce se peate realeza c>¿ bunul gest și sobrietatea vin să detroneze rutina și apatia editorială. Austeritatea este de absolută rigoare, credem, în orice împrejurare atunci cînd te apropii de Constantin Brinosi.
Acuratețа artistică 2 fotografiilor este exemplara; Dan. Ere mia Grigorescu ras și-a permis să tuL·
bare unmat
finilor unor lucrări
de ягте caricare si
»
re no au
cevc&e de cki un feS de arti-
fcfej fciG^iTSuSC* Opera lui Brin-
asti $e pr
airto
ncm. Este de-a^ens numai sã știi
sz te uiți Ea ea ca luare aminte.

cu răbdare și dragoste. Cetacee Infaxtâ apare, de pilda, intr-o sortă de treisprezece imagini, privită treptat de Ea distanțe, nivele și din unghiuri diferite.
tipia. și drastică sbandenti de serarafzcsțn, «un adevărat repertorio tainuri al morivefor sculptorului »: //¿xstre, Regele regi-
cerea rssgjcâ a acestei opere a fâCBt și pe alții sã aibă o infinitate de viziuni legate de ceasul
zilei, de anetimpel sau de prisma prin care s-au urcat. Criticului bunăoară
oameni, așezați unul în arca altuia și înăltindu-se spre cer, alteori, o suprapunere de ulcioare țărănești, alteori o serie de creste
de munți » (Cronica, 23 aprilie, 1966).
Eseul lui Dan Häultcâ proiectează opera lui Brâncuși, răsărită de pe ogorul Țării Românești ca un soare, pe firmamentul universal, explicîndu-i sensurile și rădăcinile adine arhaice; sculptura sa pură și luminoasă, fiind « culminația unor îndelungi acumulări anonime ».
Ckevz erori de tipar sau de datare In lista Ilustrațiilor (« Stăn-cescu » In loc de Stănescu, « 1906» In loc de 1906 la portretul lui Dărăscu ș a.) «Int cu totul neînsemnate față de ținuta acestui album.
La reușită au contribuit -* prin chibzuita așezare In pagină a fotografiilor, prin simfonia de alb șl
negru — Radu țtefita șl fon Bar oi. conferind un vestmlnt nobil șl un armonios fundal prezentării creațiilor reunite tub scoarțele acestei cărți do artă.
ШАКОМ OftlăiAHU
Ajunsă la un număr de vreo zece-douăsprezece titluri, această cofecçie a Editurii Meridiane umple sau, mai bine zis, va umple un gol resimțit în publicistica românească de specialitate. Am întrebuințat înadins acest termen, cu intenția de a-l preciza. El poate fi utilizat doar dacă ne referim la autorul semnatar al textu-
lui și al antologiei iconografice. Prin autoritatea sa, prin pregă-
de opera artistului monografiat,
el conferă — sau nu — caracterul
de publicație de specialitate. Dacă ne referim la cei cărora le sînt adresate aceste micromonografii, desigur că termenul de texte de popularizare este cel mai potrivit, fără a uita însă că și acest termen, chiar în afara aprofundărilor de strictă specialitate, își spectiva de o nobilă elevație spirituală din care autorul descoperă oferi apoi, înțeles și expli cititorifor.
Se înțelege că o asemenea co-
¡ectie este destinată, în primul
rînd, marelui public, acelora
ieșind dintr-o expoziție și reți-nînd un nume, sînt domici sã
mai afle ceva în legătură cu respectivul artist. Luate în ansamblu, aceste publicații ne oferă o privire generală asupra stadiului și orientării plasticii românești contemporane, impunîndu-se, astfel, chiar și acelora care cercetează, în adevăratul sens al cuvîntului, arta noastră-
Nu cred că
este întemeiată acu-
zația adusa colecției de a nu fi ierarhizat apariția acestor publicații într-o ordine cît mai apropiata de importanța artiștilor. Decît sâ se aștepte redactarea unor texte a căror anaritie să
ror apariție să

reprezinte un fel de scară a valorilor, este mult mai util ca, pe măsura redactării și întocmirii antologiilor iconografice, acestea sâ vadă lumina tiparului, urmînd
ca golurile rămase să se umple ulterior. Mti mult decît atît, în această colecție figurează și artiști tineri care beneficiază astfel de o îndreptățită consemnare a stadiului la care se află pe linia evoluției activității lor.
Formula cea mal simplă ml se pare a fi aceea înrudită cu obișnuitele prefețe ale cataloagelor de expoziții. Ckeva cuvinte despre artist, prezentarea unora din operele semnificative, o sumară analiză a lor șl, bineînțeles, o concluzie care are aerul a fi o ultimă privire aruncată Intr*o expoziție, cînd, după cercetarea operelor, vizitatorul caută să desprindă tonul general pentru a-șl contura, înainte do a părăsi sala, o Imagino do ansamblu. La această formulă s-a oprit Marin Mihalacho prezentlndu-l pe fon Vlad cu simplitate» concia, fără formulări căutate, dîndume un ghid sumar pentru viitoarea noastră incursiune în opera sculptorului. Eugen Schi. Ieru, beneficiind de succedarea
la interval relativ scurt, a două expoziții personale, bogate, ale lui Victor Roman, dă amploare prezentării pornind nu de la opere, ci de la idei pe care le ilustrează prin opere. Servit de un condei apt să înscrie nuanțele cele mai fine, Eugen Schiferà realizează, astfel, un eseu, gen publicistic propriu acestui spirit de adîncă înțelegere a artei. Aceeași cale a fost luată și de Henri Catarri care, cu un condei corser, schițează portretul lui fon Pacea, atît de bine cunoscut domniei sale. Tot un eseu poate fi socotit și textul lui Raoul Șorban, comentindu-l pe Eugen Szerva-tius. încercarea de aprofundare, de înțelegere a operei acestui sculptor este evidentă și servită, adesea, de intuiții exacte. Crt de
departe sîntem de alte prezentări,
in
:re găsim teste combinațiile
posibile, făcute în scopul de a scrie un text somptuos ca stil, și apt să pună în lumină, în egală
măsură pe monografist și pe monografiat ! Linia incisivă, sigură. epurată, capabilă să redea o nes-fîrșită gamă de sentimente și nuanțe a Getei Brâtescu nu și-a
găsit — după părerea mea — în
menta toare. De o soartă vitregă
a avut
parte luira Onită, pre-
zentată
de Maria
prîntr-un referat destui de anost. Două texte deosebite ale co-
aie Iui Modest Morariu despre Ion Gheorghiu și Ion Frunzetti despre Eugen Таги. Modest
peră originile. Ie cînd este nevoie, pune în lumina motivele predilecte ale artistului
și felul său de a le interpreta. Prin aceste date, completate cu foarte fine referiri de tehnică
picturală, Modest Morariu reliefează caracterul operei lut Ion Gheorghiu. Cu aceeași seriozitate
s-a oprit Ion Pranzetti în apro-
pierea lui Таги,
câutînd
noască atît pe el, cît și opera sa, mult mai vasta decît ne-am închipuit. Ar fi greu de scris un text despre desen și despre virtuțile

sale mai bun decît a scris Pranzetti» tot așa cum portretul lui Tarи, surprins de autor în cîteva rînduri» îl descoperă, cu franchețe, cititorului. Lipsit de tonul apologetic pe care l-a luat vorbind despre Brăduț Covali и. Ion Pranzetti a închegat un text care ar putea fi socotit drept model.
Intenționat nu m-am oprit asupra selecției reproducerilor. Fiecare comentator are preferințele sale și se pot alcătui. în aceeași măsură valabile, mal multe variante
pentru antologia iconografică. Astfel, chiar dacă personal aș fi propus. ‘ '
avut însă niciodată sentimentul de a fi în fața unui artist trădat de selecția fotografică.
Cele cîteva titluri cu coperțl colorate au parcă o viață care hpsește celorlalte. Ar fi un început, căruia infuziile de culoare nu i-ar face decît bine j ca șt ceva mai multă fantezie în concepția prezentării artistice.
n-am
ItAOU 10NE5CU
ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

în călătoria dc studii pé care ani fàcut-o la începutul iernii 1967 în Republica Federală a Germaniei, am avut de mai multe ori prilejul să aud aprecieri din cele mai favorabile, unele dintre ele trădînd și o oarecare surpriză, față de seria de expoziții de artă plastică româneasca, ce au putut fi văzute acolo acum un an, O asemenea atmosferă de evidenta îneîntare, dar și de uimire domnea în sala Baedeker din Essen, unde, printr-o fericită împrejurare, mă găseam la sfîrșitul
lunii octombrie în ziua cînd avea loc vernisajul expoziției lui Fr. Bõmches. Pictorul brașovean prezenta acolo rodul activității desfășurate în R, F. a Germaniei, ca urmare a invitației primite din partea d-luî Berthold Beitz, personalitate proeminentă a vieții economice, cunoscut mecena al artelor. Pictorului I se pusese la dispoziție un vast atelier în Vila Hügel a domeniului Krupp, șî acolo lucrase dteva portrete ale unor personalități din lumea științifică vest-ger-mană, printre care și al filozofului Martin Heidegger. A călătorit în Olanda șl a adus de acolo o serie de peisaje,
Cuvîntul de deschidere rostit de prof, dr. Walter Blemel, directorul Institutului de Filozofie al Univer* 'itățil din Aachen, autor al unor lucrări de estetică, a fost nu numai o prezentare a operelor expuse, cl ți o scurtă biografie artistică a pictorului, plină de pătrundere fi înțelegere. Profesorul Blemel a descris creația lui Bõmches ca o permanentă luptă a pictorului cu
timpul, în sensul dorinței de auto-depășlre, do învingere a oricărei încercări de înscăunare a propriului manierism.
Expresia maximă a personalității pictorului brașovean a fost găsită în portretele sale, cărora o emisiune a Radiodifuziunii germane din Kõln, redactată de Giinther Ott, consilier al muzeelor de artă, le stabilea nemijlocite afinități cu cele lucrate de Eustațiu Stoenescu. Alături de unele trăsături tradiționale, aceeași emisiune socotea
ca evidente tendințele moderniste ale picturii lui Bõmches, mai ales în peisajele sale în care procesul abstractizării este avansat.
PAUL PETRESCU
în lunile decembrie și ianuarie galeria « II Babuino » din Roma a găzduit o expoziție în cadrul căreia au figurat lucrări de grafică ale pictorului Eugen Drăguțescu (stabilit de multă vreme în Italia),

bijuterii de Florica Fărcașu și sculptură de Eugen Clucă. Periodice do mare tiraj din Roma șl publicații do specialitate au semnalat șl nu comentat cu Interes această manifestare, po caro unul dintre cronicari o caracteriza drept « o măreață expoziție do vremuri sărbătorești ». Popularul ghid « La settimana a Roma » a publient reproduceri fotografico după un desen al Iul Drăguțescu șl după unul din apreciatele coliere executate do Florica Fărcașu în aramă aurită șl a prezentat cititorilor Italieni po col trei artiști. Sînț amintite, astfel,
ilustrațiile lui Drăguțescu — în special cele pentru Shakespeare — care i-au popularizat arta în cele mai largi cercuri, distincțiile obținute de artist, muzeele și colecțiile în care figurează opera sa.
în același spirit, sub titlul « Expozițiile din Roma », Sandra Orienti prezintă suita desenelor lui Drăguțescu, remareînd «aspectul dinamic al imaginii», «scriitura energică și evocatoare », sensibilitatea și subtilitatea cromatică, care fac ca desenul să se afirme « ca un unic limbaj posibil, ca o unică manieră — și fericită manieră — de expresie ». Referin-du-se la prețioasele bijuterii în aramă și argint aurit ale Floricăi Fărcașu, Sandra Orienti afirmă că «sensul prețios al obiectului nu rezidă atît în materie, cît în formele pe care le crează artista, amintind exemple barbare și primitive, de un aspru fast. Formele variat concepute, avînd la bază cercul și spirala, năzuiesc să semnifice elementele primordiale ale vieții, soarele și galaxiile ».
H.H.
în cadrul colaborării dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, în cursul lunii decembrie a anului trecut s-a deschis la Varșovia o expoziție de pictură românească cu lucrări semnate de tineri artiști. Au expus: Ion Gheorghe Anghel, Mihal Ban-dac, Horia Bernea, Valeriu Bobo-relu, Ileana Bratu, Adina Caloinescu, Ion Cojocaru, Gabriel Constan-tînescu, Șerban Epure, Șerban Gabrea, Marin Gheraslm, Dlmltrie Grigoraș, Ion Grlgore, Carolina lacob, loslf Krljanovschl, Alexandru Makarovltsch, Constanțlu Mara, Vlorel Mărginean, Geta Mermexe, George Paul Mlhall, Mircea MII-
covici, GII NIcolescu,
arbu
Ni-
țescu, Gabriela Pătulea-Driiguț, Ioana Rădulescu, Paula Rlbarlu, Toma Roată, Ion Stendi, loan
Gheorghe Vrăneanțu șl Maria Zomfircscu Meșteru. Comisarul expoziției a fost pictorul Ion Săllș-
tcanu.
Ir. F,
In luna Ianuarie s-a deschis la
Washington o amplă expoziție de
pictură Ion ȚuculoKU. La vernisa),
carea avut loc la pavilionul de artă al Institutului Smithsonian, au luat cuvîntul S. Dillan Riplay, secretarul Institutului, Cornelia Bogdan, ambasadorul României la Washington și criticul de artă Petru Comarnescu.
H, H,
La Galería « Les lettres et les arts » din /dentón (Franța), a avut loc, în cursul lunii ianuarie a.c., deschiderea unei expoziții de pictură contemporană românească. Expoziția cuprinde 50 de lucrări semnate de Vasile Gri-gore, Ion Musceleanu și Ion Pc-pescu-Negreni.
Belgia, Olanda, Republica Federală
a Germaniei, Italia și Polonia,

Expoziția de icoane pictate pe sticlă (din colecția Muzeului Bru-kenthal) s-a deschis, Ia începutul acestui an, în Finlanda. Vernisajul a avut loc Ia 15 ianuarie. Ia Galeriile
de artă «Hârkammer» din Helsinki. în continuare expoziția va fi organizată în Norvegia, Elveția, Berlinul Occidental și Franța.
*
O expoziție cuprinzând 12 uleiuri selecționate din creația recentă a pictorului Constantin Pauleț a, fost deschisă la Galeriile « La Roue » din Paris.
în cursul lunii ianuarie a. c. s-a deschis la Galeria de arca « Konst-salongen Kavaletten» din Uppsala o expoziție de pictura cuprînzfrid lucrări de Ion Gheorghiu, Elena Greculesl» Vincențiu Grigorescu și Ion Sălișteanu<
La sfîrșitul anului trecut s-a deschis la Rabat (Maroc) o amplă expoziție de grafică romănească, cuprinxînd peste 80 de lucrări, semnate de Nicolao Apostol, Geta Brătescu, Clara Cantemir, Marcel Chlrnoagă, Paul Erdõs» lulia Hălău-cescu» Gheorghe ivancenco, Vasile Kaxar, Val Munteanu, Cornelia Petreșcu, Vasile Pintea, Adrian Podoleanu șl Ion State.

»

țl

*

r

i

f
!O
*

— — —
i

ENQUÊTE

Dans le cadre dc Tenquête entreprise par la rédaction de notre revue, quelques personnalités artistiques roumaines — les peintres Alexandru Ciu-curenco, Camilian Demetresco, Mihaî Horea et les critiques d'art Petru Comarnesco, Va-silc Drăguț et Mircea Popesco — expriment leur point de vue sur certains problèmes d'actualité concernant les phénomènes de la création artistique en Roumanie et ses voies de développement.

ART - GOÛT - DIVERSITÉ

Le peintre Vasile Varga aborde dans cet article le problème très important et très delicat des relations entre l'art et le public. En attirant l'attention sur la diversité des goûts, des aptitudes et des capacités de réception du public, l'auteur affirme que, dans le cadre de cette notion qu'on nomme « le public », il est aisé de discerner une

serie de catégories superposées. Si l'importance de la couche supérieure, évoluée du point de vue du goût est évidente et prévalente, on ne doit pas ignorer l'importance des autres couches, de même que dans le monde des artistes on ne doit pas considérer uniquement les génies, teurs, mais aussi — les plus nombreux -masse des suiveurs.

LA. GRAVURE JAPONAISE MODERNE

Dans son article, le professeur Gh. Ghițesco affirme que l'art européen et l'art japonais qui connurent dans le passé des moyens d'expression si différents l'un de l'autre, se servent aujourd'hui d'un langage plastique d'une ressemblance frappante.

Ce phénomène ne saurait être expliqué, dans son ensemble, qu'à travers les rapports identiques qui se sont établis entre le créateur et la réalité environnante, eux-mêmes surgis d'un progrès similaire de l'homme devenu maître de la nature à l'aide de la technique.

L'art moderne reflète en tout lieu une nouvelle conception de l'homme sur l'univers. Ses principales caractéristiques . dérivent d'une perte de confiance dans la valeur et dans la stabilité des formes familières du monde visible ainsi que de leur substitution par des formes élémentaires ayant une analogie évidente avec les structures microscopiques microscopiques,

- *

«

les inven-et ils sont - la grande

et Infra-

f

Ces formes, ainsi que les formes infrastructurales, nous apparaissent chargées de mystère, car elles ne se soumettent pas à la loi universelle d'adaptation à la fonction suivant laquelle nous sommes habitués à reconnaître les formes du monde visible.

Ainsi, un univers mystérieux se trouve exprimé à travers des formes mystérieuses.

On reconnaît dans la gravure japonaise contemporaine plus que dans l'art européen, l'inspiration ayant comme sources les formes de la nature visible ou les formes appartenant à des structures encore percevables.

L'évocation poétique et métaphorique de la nature est la caractéristique de la gravure japonaise et de son attachement à la tradition.

Cet amour traditionnel de la nature, qui se retrouve dans la philosophie, dans l'art, dans la poésie et dans la peinture des japonais, se manifeste aussi dans la gravure actuelle.

Le raffinement et la maîtrise technique de la gravure japonaise contemporaine perpétuent ainsi la perfection technique de la gravure historique, en enrichissant les procédés anciens par de nouvelles inventions techniques qui viennent à la rencontre d'un contenu expressif plus subtil.

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL DE SCULPTURE - GRENOBLE

Invité au Symposium International de sculpture qui s'est déroulé en Juillet-Août 1967, à Grenoble, le sculpteur roumain George Apostu a réalisé la · composition · Père et F/7s.

Ayant considéré cette participation comme une expérîen-ce des plus intéressantes, nous avons demandé à George Apostu de nous communiquer ses impressions sur le Symposium, sur son mode d'organisation et ses finalités.

BRANCUSI λ TÎR.GU-JIU

• i

Dans une correspondance de Venise, Giuseppe March ¡ori nous fait part de ses impressions sur le Colloque qui s est déroulé à Bucarest en automne dernier. Apres avoir souligné l'importance de la contribution notamment de V.G. Paleolog et de Carola Gledlon-Welcker — personnalités qui ont bien connu Bran-cusl de son vivant, l'auteijr fait mention du livre du critique roumain Dan Hăullcă (photos ; Dan Eremla Grlgoresco), paru à l'occasion du Colloque %
4   4
— « Brancusi ou l'anonymat du génie» — qu'il considère comme étant « ^investigation la plus suggestive et la moins conventionnelle» de tous les écrits sur Brancusi.

Le moment révélateur de son voyage fut sa rencontre avec les oeuvres du sculpteur roumain à Tîrgu-Jiu. «Peu d'entre nous connaissaient la «Colonne infinie», avoue Giuseppe Mar-chiori. Devant cette Colonne qui s'élève vers le ciel comme pour le soutenir, dans une aspiration surhumanie d'atteindre une sphère d'absolue liberté, de cotemplation pure dans un espace infini, on a la certitude que la sculpture moderne a dépassé les limites de la recherche formelle, en acquérant une vision nouvelle, dans l'accord enfin retrouvé, entre l'homme et le monde ».

L'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN BELGE

L'exposition « 45 années cTart belge », ouverte à Bucarest, en novembre-décembre derniers, a offert au public roumain une anthologie des tendances principales et des personnalités artistiques de la Belgique contemporaine. Dans sa chronique, le critique d'art Radu souligne l'importance de cette manifestation. En faisant le
iosdan
tour d'horizon des 92 œuvres exposées — peintures et sculptures — l'auteur insiste tout particulièrement et analyse notamment les œuvres de René Magritte, Paul Delvaux, Constantin Permeke, James Ensor, Gustave Camus, Marc Janson, George Mînne etc.

L'EXPOSITION D'ART PLASTIQUE HONGROIS

L'ample exposition comprenant environ 150 œuvres (peintures, sculptures, dessins), réalisées par 45 artistes, ouverte à Bucarest en octobre-novembre 1967, a donné au public roumain une vue d'ensemble de l'évolution actuelle de l'art hongrois. En présentant l'exposition, le critique d'art N. Arglntesco-Amza relève le sérieux du métier des artistes hongrois, ainsi que l'authenticité et le message humain de cet art» caractérisé — selon l'auteur — par une vision empreinte de gravité, de dramatismo, de tension pathétique, propre à un Welcanschaung essentiellement nordique, et également par l'aspiration à la monumentalité.

SOMMAIRE

СОДЕРЖАНИЕ

Седоиют Ь Мес Сопеомімеесоі Moment Netórique (ditali)-pierre На первой странице обложка: Мак Ковстантшшску. Исторический момент (Деталь). Камень
Омпсгиv* IVi Лшйе Cordasodi Benin
Не четвертой странице обложки: Флормка Кордес ку. Ржу жж
гаммл. Conecentin Mille S 4··, telefon Atonamente; lei 1M4 p< 11 Ioni, lei 101 pe é luni
I5.79.Ы. · Adiuinietrapai Uniunea Aril|iik>< PlaatkU Calea Vktotiei ISS» tebfon 163S.01. e Tiparuh întreprinderea Poligrafici aArie Grafici», Calea Șerban Vodl LU-ИИ,
Lei 15